Eugen Iarovici

Măiestria
în fotografie

Editura tehnică
București

„MAIESTRIA IN FOTOGRAFIE" este o lucrare deosebită de manualele curente. Ea reuşeşte să devină o „carte-prie- ten“, care îi oferă cititorului un preţios instrument de evaluare a multiplelor posibilităţi tehnice, îndrumîndu-l pe calea creaţiei.

Principalele tehnici şi genuii sînt prezentate dintr-un punct de vedere nou, cu scurte incursiuni istorice, păreri ale marilor creatori, reconsiderări ale unor .principii” fără aplicabilitate practică. Atît începătorii cît şi fotografii avansaţi vor găsi multe sugestii utile dar, ma'i ales, imboldul şi modalitatea de a-şi transforma propria îndeletnicire fotografică în parte integrantă din circuitul valorilor artistice.

Cuprins

I

LECŢIILE ISTORIEI - FOTOGRAFIA TREBUIE ÎNVĂŢATĂ - MĂIESTRIA'

Este nespus de greu, mai ales pentru tinerii fotografi de azi, obişnuiți cu aparatele moderne, electronizate, să se transpună în afmosfera zorilor fotografiei. Şi ar fi bine ca ei să poată totuşi reuşi această transpunere, pentru a sesiza mai bine foamea de imagini din acele vremuri, pentru a înțelege mai adiînc efortul încăpățînat al părinților fotografiei de a fixa imaginea eluzivă pe care o vedeau pe geamul mat al dispozitivelor optice folosite de pictori pentru a copia natura. Poate, reuşind această transpunere, ei vor prețui mai mult seria de uşurări creată de generații de ingenioşi fotografi, fizicieni şi chimişti, ingineri şi meşteşugari iscusiți. Poate, şi ar fi bine, să-şi dea seama că apăsarea uşoară pe butonul de declanşare nu este un gest banal, ci realizarea unei dorințe milenare a omenirii de a opri timpul, de a imobiliza clipa trecătoare, de a fixa o părticică din imaginea adevărată a lumii.

La începutul secolului al XlX-lea, omenirea făcuse mari paşi înainte în cele mai multe domenii. Caracteristic este faptul că meşteşugari descopereau în mod empiric tot felul de „maşinarii " şi „procedee", iar oamenii de ştiință erau puşi în fața unor fenomene cărora nu le puteau găsi decît explicații ad-hoc. Practica o luase înaintea ştiinței pentru rezolvarea problemelor puse de nevoile stringente de zi de zi. în acest context de vie efervescență în toate sferele de activitate au apărut, în Franța, primele imagini fotografice, realizate de ofițerul deblocat din armata regală, Nicephore Niepoe.

Trebuie bine înțeles că fotografia a apărut nu întîmplător, ci pentru că ea corespundea unor bine conturate necesități de bază, practice şi spirituale. Ea s-a dezvoltat impetuos pentru că s-a putut adapta şi integra în toate sectoarele vieții, aducând un aport substanțial, de neînlocuit. De aceea, fotografia trebuie abordată de pe pozițiile unei înțelegeri de ordin major, oare are rădăcinii adinei în om, ca ființă gîn- ditoare, creatoare de bunuri materiale şi spirituale. Imaginile duc la o
înțelegere de tip superior, împrăştiind pe dată negurile îndoielilor. Ele

farmecă ochii şi se insinuează pe nesimțite în adîncurile conştiinței noastre, unde îşi sapă un lăcaş durabil.

Vreau să subliniez de la început că imaginile fotografice se deosebesc de toate celelalte imagini, prin faptul că ele poartă în structura lor garanția adevărului: ceea ce se vede într-o imagine fotografică trebuie să fi existat, este real, nu o invenție a vreunei fantezii înfiertbîntate, fiindcă în mod necesar, una dintre condițiile de bază afle apariției imaginii fotografice este prezența fotografului' cu aparatul în fața unui obiectiv concret, participarea lui în viitoarea vieții. Țin să relev această caracteristică definitorie a imaginii fotografice, fiindcă ea îi dă o valoare specifică, atît de necesară într-o iuime în care artificialul, contrafăcutul, plăsmuitul îşi croieşite din păcate un loc din ce în ce mai mare, atît în viața practică cît şi în cea spirituiailă. Nevoia de adevăr şi de adevărat este atît de mare, îmoît este bine oa noi să întărim încrederea în imaginea fotografică, lăsînd contrafacerile şi mistificările pe seama altor „meşteşugari" şi „artişti".

SCURTĂ INCURSIUNE ISTORICA

Penitru orice fotograf, indiferent de domeniul în care creează, este cît se poate de recomandabil să cunoască în amănunt istoria fotografiei.
O cere cultura lui. El va trdbui să citească istorii cît mai complete, atît despre dezvoltarea tehnicii fotografice cît şi despre evoiluția şi înfruntarea dintre diferitele concepții artistice. O contribuție în acest sens am încercat s-o fac scriind capitolul de istorie din „A.B.C.-ul fotografului amator" (Editura tehnică, colecția Foto-Film nr. 1, 1968) şi traducînd cartea lui Helmut Gamsiheim „Fotografia artistică" (Editura Meridiane, 1970).

Atrăgînd cititorilor atenția asupra studiului pasionant şi deosebit de util al istoriei fotografiei, mă voi limita în capitolul de față la transcrierea unor idei oare mi-au fost sugerate de cercetările mele, din păcate destul de eclectice, în acest domeniu. Se vorbeşte sub diferite accepțiuni despre „lecția istoriei". Există şi în istoria fotografiei un număr de „lecții". Se cade ca ele să fie reținute.

La început, fotografii s-aiu recrutat din două categorii distincte: pe de o parte, dintre pictorii mai puțin înzestrați, dar care veneau spre fotografie cu o oarecare pregătire în domeniul artelor plastice şi cu anumite pretenții de „artişti" işi, pe de altă parte, dintre acei „întreprinzători" care veneau fără nici un fel de pregătire, doar din dorința de a se îmbogăți, stabilindu-se ca fotografi în ateliere care răsăreau în mai toate oraşele. Aceste două categorii foarte deosebite au creat două tipuri, două genuri diferite de fotografi. Cu foarte rare excepții, ambeta categorii de „noi fotografi" s-au dedicat portretisticii, fiindcă pe acea vreme de început era singurul domeniu de aplicare a fotografiei care le oferea posibilitatea de a cîştiga bani. Pe aîtald foştii pictori căutau să transplanteze în noua lor îndeletnicire cît mai multe

din cele învățate din pictură, ceilalți se mulțumeau doar să capteze cît mai fidel asemănarea clienților lor. Primii și-au pus amprenta pe un gen de fotoginafie artificială, pretențioasă, încărcată, chiar dacă unii dintre ei au creat cîteva lucrări de valoare reprezentând excepțiile fericite. Ceilalți, în ateliere instalate în iarmaroace isiau cocoțate pe vreun acoperiş de casă, îşi vedeau cinstit de „meseria" lor bănoasă, unicul criteriu al calității fiind asemănarea. Ei ne-au lăsat mii de chipuri adevărate de femei, bărbați şi copii, aşa cuim arătau aceştia pe la mijlocul secolului trecut, e drept, cam înțepeniți în fața obiectivului, însă în cadrul strimt al imaginii nu era loc pentru prost gust şi prețiozitate.

Aceste două tendințe, diametral opuse, pot fi jrecunoscute pînă azi în desfăşurarea evoluției fotografiei. Pe de-o parte acei fotografi cărora le era teamă să stea pe proțppiile lor picioare şi de aceea căutau sa se aciuiiască în umibra urnei ante de prestigiu, pictura şi, pe de altă parte, fotografii care îşi dădeau seama, la început poate instinctiv, că aveau a face cu un nou mijloc de expresie cu legi proprii. De fapt, în mai toate artele şi în literatură se observă aceeaşi ezitare în detaşarea de o instituție cu prestigiu. Laicizarea şi democratizarea artelor este un pas relativ recent în istoria omenirii.

Deşi fotografia directă, pură (straight photography) cîştigă din ce în ce mai mult teren, mereu apar recrudescențe ale tendinței de copiere sterilă ale altor mijloace de expresie, miaii ales în perioadele în care vreun „>ism" din artele plastice este în culmea modei. Se pot astfel recunoaşte fotografii impresioniste, suprarealiste, cubiste, chiar şi nonfigurative, abstracte. în ultima vreme preferințele unor fotografi se îndreaptă spre grafică, afiş, prin distrugerea caracteristicilor fotografice ale imaginii.

în repetate rânduiri, în decursul scurtei istorii a fotografiei, s-au ridicat glasuri împotriva tendințelor străine de fotografie şi, de fiecare dată, fotografii ca Alfred Stieglitz, Bdward Steichen, Paul Ştrand, Edward Weston, Renger Patsch, Sougez, Rrassa'i şi alții, au demonstrat prin minunatele lor lucrări, frumusețea nebănuită, mesajul puternic, originalitatea şi evantaiul larg de posibilități al noului mijloc de expresie, al unei atrrce cu totul noi. Din aceste confruntări, diin experimentele urmărite cu încăpățînane, din nereuşite şi succese, s-au conturat din ce în ce mai precis caracteristicile unui limbaj nou, specific fotografic. El se singularizează prin eternizarea clipei, redarea adevărului, distilarea esențelor şi, mai ales, prin captarea farmecelor luminii. în nici o altă artă nu există vreun limbaj care să înmănuncheze atîtea calități. De aceea,

de îndiată ce tehnica fotografică a avansat înitr-atît încît a permis fotografilor să evadeze din „casele lor de sticlă", fotografia a preluat misiunea de a înfățișa lumii cum arată lumea. Iată un singur exemplu despre amploarea pe care o luase această latură a fotografiei la nici două decenii de la memorabilul anunț al lui Arago la Academia Franceză. Reproduc din cartea lui Gernsiheim (pag. 61, ed. românească): „Compania Stereoscopică din Londra, fondată în 1854, şi-a trimis fotografii angajați de ea, chiar şi în Orientul Mijlociu. După patru ani a putut să facă reclamă, anunțînd că se află în posesia unui stoc de 100 000 fotografii diferite: arhitectură şi peisaje, scene domestice, obiceiuri ale ^ltor popoare şi subiecte asemănătoare . • . Pîniă acum nu s-a dat importanță cuvenita plăcilor stereoscopice ca "sursă de documentare despre secolul al nouăsprezecelea: ele procură o mare bogăție de informații..

Noul mijloc de expresie nu s-a limitat numai la rolul documentar de a înfățişa lumii cum .arată lumea, diar şi^a asumat cu mult curaj şi eficacitate misiunea de a descrie „cum trăieşte cealaltă jumătate", jumătatea oropsită şi exploatată. Incepînd din 1868, englezul Thomas An- nan a fotografiat cartierele sărace din Glasgpw. Jaeoib Riis, dulgher danez care a devenit reporter la un ziar din New York, a înfățişat in fotografii zguduitoare condițiile îngrozitoare în care locuiau oamenii îmtr-o mahala mizeră din New York. Sociologul american Lewis W. Hine s-a folosit de aparatul fotografic pentru a demasca exploatarea copiilor şî femeilor în industrie şi apoi condițiile mizere ale imigranților. Nahum Luboshez a realizat fotografii emoționante cu țărani înfometați în Rusia țaristă. Enumerarea este incompletă. Sînt primele exemple dintr-o serie lungă, prin care adevărul indiscutabil înfățişat prin fotografii a declanşat în opinia publică valuri de proteste împotriva nedreptăților sociale şi a ororilor războaielor, sau a mobilizat ajutorul internațional în caz de calamități naturale, de la cutremurul din San Francisco îtn 1906, pînă la foametea din Sahel în zilele noastre.

Se degajă din cele de mai sus poate una dintre cele mai pline de conținut lecții din istoria fotograf iei: rolul fotografului în societate şi în perspectiva istorică. Este latura nobilă a fotografiei ca document şi ca artă, în slujba cunoaşterii, a dreptății sociale, a progresului.

O altă latură a fotografiei, carie şi-a dovedit însemnătatea în evoluția tumultuoasă a omenirii, este marea ei adaptabilitate şi utilitate ca instrument de lucru în ştiințe. Este un domeniu vast cu implicații adinei. De la astronomie la microbiologic şi de la fizică la etnografie, ou greu se poate găsi vreun domeniu în care sa nu fi pătruns fotografia, cu rezultate spectaculare. Ar trebui reprodusă o listă prea lungă de exemple în care fotografia s-a dovedit tovarăşa cea mai de nădejde a oamenilor de ştiință, ajutîndu-i să descopere fenomene noi, să-şi dovedească teoriile îndrăznețe, să pătrundă în necunoscut. De aceea, încă o lecție care se desprinde din istoria fotografiei, este marea valoare a eforturilor depuse pentru dezvoltarea tehnicilor

fotografice, pentru o muncă metodică în vederea aplicării fotografiei în domenii noi. Există în rîndurile fotografilor mulți care au o pregătire tehnică şi ştiinţifică temeinică. Lor li se adresează această lecție pentru a-i determina să-şi îmbine cunoştinţele profesionale cu cele fotografice, căutând căi noi de aplicare a fotografiei. începutul a fost făcut de creatori prestigioşi. Mai este încă foarte mult de realizat în această cavalcadă din ce în ce mai rapidă a înnoirilor, a descoperirilor, a defrişării de noi magistrale spne proges.

în sfîrşit, o a treia lecție. în scurta ei istorie de albia un veac şi jumătate, se poate urmări o continuă evoluție a tehnicii fotografice în toate compartimentele. Numai istoria ameliorării^ şi diversificării emulsiilor pentru negative ar putea ocupa un spaţiu impresionant, ca să nu menționăm transformările radicale prin care a trecut construcţia de aparate şi de obiective. Se poate urmări în istoria fotografiei cum progresele tehnice au avut drept urmare imediată lărgirea tematicii abordate de fotografi, înzestrarea imaginilor cu noi frumuseţi. Fotografia devine capabilă să „înghețe" mişcări din ce în ce mai rapide, sa surprindă feţele oamenilor de la distanțe din ce în ce mai mari fără ca aceştia să se creadă observaţi, să se apropie de obiecte şi să le redea textura cu o fidelitate uluitoare, să redea o gamă din ce în ce mai largă de tonalităţi şi să reproducă vibrația culorilor celor mai strălucitoare, Aproape pentru fiecare progres în tehnică a existat şi un pas înainte în practica fotografică, în lărgirea orizontului vizual, în artă. Nuimele unor Paul Stand, Erich Salomon, Robert Capa, Paul Wolf, Yusuf Karsh, Ansei Adams, Cartier Bresson — pentru a nu cita decît pe cîțiva — vor rămâne întotdeauna în istoria fotografiei ca exemple de deschizători de drumuri noi. Faţă de aceste exemple ilustre şi^ față de marile progrese realizate în posibilităţile tehnice ale fotografiei, este de neînțeles că se mai pot vedea azi în unele expoziţii nenumărate fotografii contaminate de mucegaiul unor concepții paseiste, că se repetă în acelaşi fel aceleaşi teme vetuste. Istoria întvață că trebuie mers înainte. Fiecare fotograf din ziua de azi trebuie să se simtă dator să contribuie într-un fel la acest mers înainte. Beneficiind de ultimele cuceriri în tehnică, el trebuie să depună efortul creator de a deschide perspective noi, de a aborda într-un fel nou subiecte noi, de a intensifica puterea de a vedea lumea nouă care ne înconjoară pe toţi.

Sînit nenumărate „lecțiile" pe care rai le poate oferi fiecăruia studierea atentă a istoriei fotografiei. Se vor găsi în decursul istoriei multe „drumuri fără ieşire" de care trebuie să se ferească fotografii de azi pentru a nu-şi 4rosi timpul şi energia repetînd greşeli. Se vor găsi şi multe
exemple demne de urmat. Fără a cunoaşte ce au îmiplinit şi gîndit înaintaşii, nu se poaite merge înainte cu folos. Este şi aceasta din urmă o foarte valoroasă „lecție" a istoriei.

FOTOGRAFIA TREBUIE ÎNVĂŢATA

Ca orice activitate omenească, fotografia trebuie bime învățată. în mod aparent, este foarte uşor a face fotografii. Ajunige să citeşti doar „modul de întrebuințare" ial unui apairat şi poți face fotografii perfecte. Această părere este lansată şi încurajată de reclamele marilor fabrici de aparate fotografice care sînt interesate în vînzarea -produselor lor în cantități cît mai mari. Şi, într-ajdevăr, datorită perfecțiunii noilor aparate, automatizate, orice declanşare are drept rezultat o imagine fotografică perfectă din punct de vedere tehnic. Mi ,s-a întâmplat să văd un teanc de aproape 200 de fotografii pe care le făcuse un cunoscut al meu în timpul unei călătorii în străinătate, cu iun aparat modern, automatizat. Toate erau tehnic perfecte. însă, niciuna dintre imagini nu avea darul să „,spună" ceva, să redea o atmosferă, să placă.

O imagine fotografică, pentru a fi considerată bună, cere mai mult decît perfecțiune tehnică. Acesta este primul adevăr care trebuie temeinic înțeles. Chiar înaiiwte de a păşi în domeniul elevat al „artei fotografice" trebuie cunoscute cerințele de bază ale realizării unei imagini, cunoaşterea unor fenomene simple care au loc atunci oîmd un obiect se transformă în imagine. Chiar şi fotografierea unui obiect cît se poate de simplu, un cub, pune un număr destul de mare de întrebări: din ce unghi, de la ce distanță, cu ce obiectiv, în ce fel de lumină, cu ce fundal etc. Dacă nu se cunosc răspunsurile, cubul s-ar putea să apară în imagine sau ca un simplu pătrat, sau ca un trunchi de piramida, sau ca un paralelipiped, sau conturul lui se va pierde în fundal şi mu se va vedea nimic. Dacă la un simplu cub trebuie dezlegate atâtea întrebării, ce se întâmplă la subiecte mai complicate, ce se întîmplă în domeniul artei fotografice?!

De aceea trebuie procedat' foarte metodic în desluşirea tuturor „tainelor " fotografiei.

Fotografia trebuie bine învățată. Există multe feluri de a învăța. Şi prezentul volum — nădăjduiesc — este o contribuție la învățarea fotografiei. Dată fiind complexitatea domeniului, trebuiie mers pe mai multe căi. Cea mai simplă dintre aceste căi este deprinderea meşteşugului, per- severînd pe această cale pentru a se ajunge la atingerea cu uşurință a perfecțiunii tehnice, atît în luarea imaginii —■ fotografierea propriu-zisă — cît şi în practica activității de laborator — developarea negativelor, executarea copiilor şi a măririlor, în alb-negru şi color. Acesta este un domeniu vast în care se îmbină acumularea unor cunoştințe de specia-

Uitate cu educarea ochiului şi înmlădiierea mîinii. Siguranța în obținerea rezultatelor perfecte în toate fazele este temelia oricărei etape ulterioare. Este o activitate pasionantă, care trebuie dusă cu perseverență pentru că mai ales ochiul şi mîîna nu se lasă chiar atît de mşor transformate în ochi şi mînă de fotoigraf. îln această fază simt necesare game şi exerciții zilnice cu iteme pe care şi le propune fotograful.

' Paralel cu această munca, este obligatorie obținerea unei înțelegeri clare a tututor fenomenelor oare se desfăşoară în mod practic. Este necesară o incursiune în domeniuil fizicii şi al chimiei pentru a *înțelege* ce se întîmplă de fapt atunci cînd se îndreaptă obiectivul spre subiect, cînd se aprinde o lumină în studio, cînd se apasă pe declanşator sau se inserează pelicula într-o soluție de o anumită compoziție. Această cunoaştere, această înțelegere, îi dă fotografului nu numai un plus de siguranță, ci îi deschide o arie niebanuită de posibilități de a-şi lărgi modurile de rezolvare, de a găsi efecte originale, de ia comunica mai bine, mai precis şi mai clar un evantai mai larg de idei şi de senzații. *'

Astfel, se ajunge la o a itireia etapă: deprinderea unui limbaj nou, limbajul specific al fotografiei. Este, dacă vreți, ca şi cum s-ar învăța

o limbă străină, cu un vocabular, gramatică, stilistică cu totul noi. Reuşitele tehnice, dacă rămîn doar performanțe de virtuozitate, nu au valoare omenească. Ele rămîn în cel mai bun caz la 'nivel de utilitate practică, în categoria unor bunuri de folosință mai mult sau mai puțin îndelungată. De cele mai multe ori însă, performanțele tehnice se înscriu în familia actelor gratuite. Pentru a da valoare operelor fotografice, ele trebuie să însemne ceva, să comunice ceva, să -creeze punți de legătură între oamenii,. Acest contact omenesc nu e9te posibil fără un limbaj inteligibil, sugestiv ales, care să folosească din plin posibilitățile oferite de fotografie, considerată ca un mijloc de expresie.

Şi, în sfârşit, fotograful este dator față de sine şi de publicul său, să vehiculeze idei şi sentimente de valoare, interesante, nobile, actuale, originale. De aceea el trebuie să desfăşoare o muncă continuă de apropiere de cultură, de familiarizare cu gînidirea cea mai înaintată şi cu proble- blemele de bază ale contemporanilor săi. Fotograf cu adevărat de valoare nu poate fi decît acela care îmbină în mod armonios cele patru caracteristici schițate mai înainte. Dedicarea în exclusivitate numai uneia îi ştirbeşte din valoare.

Iată cum trebuie abordată învățarea fotografiei şi, pe mai departe, practicarea ei. Din meşteşug, din hobby, ea poate şi trebuie să devină mijloc die expresie, artă.

Mulți fotografi aleg să ramînă meşteşugari, practicieni. Ei au o valoare socială certă, satisfăcînd anumite nevoi care, în ziua de azi, tind să devină din ce în ce mai răspîndite şi mai complexe. în spitale, în uzine, în institute de cercetări şi în poligrafie, în muzee şi în activi- a comercială, se face din oe în ce mai simțită necesitatea contribuției i fotograf foarte calificat, stăpîn Fe o vastă gamă de tehnici dintre mai diverse. Este vorba aici de imagini de mare

însemnătate, cu >are documentară şi practică, realizate adesea în condiţii dintre cele grele, în interiorul organismelor vii, Jia lumina metalelor incandes- ;e, sub acţiunea razelor X, gama, ultraviolete sau infraroşii, în fas-lul laserului; este necesar să se realizeze fotografii de procese care >etrec într-o fracţiune de miime de secuindă şi urmărirea desfăşurării r procese timp de zile siau chiar lunii; se fotografiază la microscop lin avion; se fotografiază în medii şi în condiţii în care nu poate •unde omul. Fotograful care lucrează în aceste domenii trebuie să-şi lînească perfect meşteşugul, să dea dovadă de inventivitate pentru isi cele mai bune soluţii, pentru a nu spune niciodată: imposibil!

Pe de altă parte, fotograful cult, cu fantezie creatoare bogată, dacă stăpîneşte tehnica, nu-şi va vedea, niciodată ideile ingenioase care îl leşesc, realizate sub formă de imagini fotografice. .Sînt mulţi cei care irată o fotografie banală, prost realizată tehnic, în schimb, îţi explică ux de detalii ce au „vrut" să realizeze. Tehnica deficientă nu permite t noianului de intenţii artistice să devină vizibil. Oricine se dedică ugrafiei, trebuie să fie hotăirît să dea o luptă acerbă, nobilă, cu inerţia erialelor cu care lucrează. El trebuie să dea viaţă cutiei de metal şi ă, care este aparatul şi trebuie să smulgă din indiferenţă acţiunea »r severe legi fizice şi chimice. Nicicînd nu trebuie să iasă de sub vraja acoMui pe care îl îndeplineşte. El nu declanşează banale reacţii chi- e şi nici nu branşează fluxuri de energii utilitare. Cunoscîndu-le intim tăţile, depăşindu-le posibilităţile, el le ghidează interacţiunile pe calea ită de el, pe calea unei creaţii conştiente. Desigur, oricine poate lua aparat, descifra tabele şi scheme, înţelege reţete şi procedee şi, lucrînd actic şi eficient", să producă imagini fotografice. Dar acestora adesea că le lipseşte ceva. Le lipseşte tocmai vraja de care aminteam mai Lucrurile apar chiar „aşa cum sînt“. Ele nu împrumută nimif din i cum le-a văzut" un fotograf sensibil. După cum se va vedea în istă carte, .fotografiatul presupune ceva mai mult decît transfor- •ea realului în fotografie, iar imaginea fotografică nu rămîne un pro- fkial, ci începutul unui dialog viu, interesant, cît mai elevat, cu /itorii ei. Ciclul fotografic nu se rezumă doar la propoziţia „este-au", ci prin mijloace subtile formează o volută între „asta am simţit mă înţelegi?". Tot ce ne înconjoară este de fapt un conglomerat de ne vizuale. De la un semn la altul, de la un grupaj de semne la ii, iau naştere forţe care se cer tălmăcite, interpretate, ca să li se iască înţelesul. Şi nu este vorba doar de o înţelegere primară — om, *i,* copac — ci de o înlănţuire de înţelesuri — om bun, activ, care merită încrederea şi dragostea — sau — copac bătrîn, a înfruntat

vremurile şi viscolele, se ţine şi azi mîndru, îmi aminteşte de basmul cu . . . Lanţul de înţelesuri trebuie păstrat intact şi puterea de sugestie trebuie să se regăsească în imaginea fotografică. Pentru a realiza acest scop, cutia indiferentă de metal şi sticlă şi legile inexorabile fizico-chi- mice trebuie supuse, făcute ascultătoare, transformate în aliaţi înţelegători. Nu se obţine uşor aceasta! Există încăpăţînarea materiei inerte şi ea trebuie biruită de

încăpățînarea fotografului şi de priceperea, de măiestria lui. Aceasta înseamnă lupta cu materialele, pînă la ultima granulă de argint! Ea se aseamănă cu lupta grea a sculptorului care ciopleşte cu dalta şi ciocanul piatra zgrunțuroasă sooțînd din ea formele cele mai delicate, ou munca compozitorului oare creează din îmbinarea zecâlor de instrumente ale unei orchestre simfonice tonurile cele mai cutremurătoare. Nu trebuie să ne fie teamă să asemănăm munca noastră de fotografi cu cea a sculptorului sau a compozitorului. Dimpotrivă! Cu cît vom tinde în creația noastră spre sfere mai înalte, cu atît va fi mai bine. Ne-o dovedesc zeci de fotografi care au creat imagini de o valoare indiscutabilă.

Dar travaliul artistic, lupta cu materialele, se plasează la un capăt al volutei amintite mai înainte. Trebuie gîndit şi la celălalt capăt — întîlnirea cu cei care privesc imaginea. Mulți fotografi — în egoismul lor, din neputință sau îngîmfare — neglijează acest capăt. Ei devin izolați de public, de semenii lor. Chiar dacă un cerc restrîns le laiudă „ermetismul“, „subtilitățile", „performanțele" tehnice saiu unele „găselnițe" formale, efortul lor rămîne sterp, fără ecou. Artistul, adevăratul artist fotograf, este solid ancorat în viața contemporană lui şi legat prin mii de fire de gîndurile, frămîntările, bucuriile şi necazurile contemporanilor săi. Numai atunci and el îi înțelege, este, la rîndul lui, înțeles.

Prin cele arătate se întrevede intenția de a propune o nouă perspectivă prin care să fie văzut fotograful şi misiunea lui: pe de o parte, ridicarea rolului lui în societate ca artist creator, care influențează concepțiile; pe de - altă parte, îndemnul adresat fotografului de a-şi reevalua propria lui muncă pentru a-şi îndeplini înalta lui îndatorire de artist, în calea desăvîrşirii lui îl pîndesc nenumărate curse. Multe se datorează unor factori obiectivi, dar multe, şi cele mai periculoase, sînt de ordin subiectiv. Cea mai mare dificultate o are cu el însuşi. începutul este un efort sincer de a-şi cunoaşte şi evalua calitățile şi defectele. El îşi va căuta domeniul, genul, stilul personal. în zadar s-ar avînta în fotografia de peisaj dacă el nu iubeşte, nu înțelege natura, în zadar ar merge pe urmele unui artist ale cărui lucrări i-au plăcut, dacă nu are afinități cu genul respectiv. El trebuie să-şi recunoască micile ambiții şi justificarea lor (dacă există), tendința spre superficialitate, comoditate şi uşurință, lipsurile lui în ceea ce priveşte comportarea şi relațiile cu alți oameni,



ne le în oultură ... şi, bineînțeles să-şi impună şi să treacă la măsuri •emediere. Mai sînt şi alte atitudini noaive. De exemplu, ceea ce esc eu „atitudinea inginerească". Cel ce o adoptă îşi face un mit calcule, rețete, procedee, dar lucrările lui. „perfecte" ca tehnică, in reci, neinteresante. La polul opus aş plasa „atitudinea boemă", ptul ei are nenumărate „idei", vorbeşte mult despre ce se „poate " şi „va face", este preocupat numai de un sector restrîns de viață» nd, în sfîrşit, „face" cîte o imagine, ea este neglijent lucrată, neclară* Ltă, murdară. S-ar mai putea menționa cei preocupați numai de „jueă- de laborator", care îşi pierd vremea cu experimente sterile, cu prore care de mult şi-au dovedit lipsa de viabilitate. Nu trebuie uitați pficienii", „geometrii", „pictorialiştii", „fotografii cu ura singur sis- şi mulți alții care îşi ridică singuri barierele în spatele cărora se îază de viață stau îşi construiesc singuri trambulinele de pe care sar iomenii nespecifice fotografiei. Factorul hotărâtor în reuşita foto- ică este omul din spatele aparatului şi de aceea prima grijă este 1 să fie „pus la punct".

Se vorbeşte mult despre „obiectiv şi subiectiv" în fotografie. Este /ărat că în fotografie există o risipă de factori obiectivi. De la ect la aparat şi apoi la materialele şi procesele fotografice, pînă ia şinea pe hîrtie, se întâlnesc numai factori obiectivi. De fapt se poate ige la imagine fotografică printr-o înlănțuire de procedee automate, fără intervenția nici unui factor subiectiv. Atunci, ce face „omul spatele aparatului" ?! Cîntd şi unde apare factorul subiectiv? Onicmcf iriunde pe întregul parcurs al desfăşurării „procesului tehnologic" de nere a imaginii fotografice! Cum? Prin *alegere şi decizie.* în oricare >ă există mai multe variante — diferite aparate şi obiective, posibi- ;i de expunere şi diafragmare, pelicule şi procese negative, hîrtii şî Dese pozitive. Dar nu numai atît. Mai există alegerea şi decizia asu- subiectului şi cum va fi tratat acesta — cadrarea, fundalul, com- iția, aspectul şi momentul caracteristic, lumina, negativul potrivit» tidirarea la mărit, tonalitatea şi contrastul imaginii finale. Un fotograf , un artist, poate trece în sfera spiritualului, în circuitul ideilor şi imentelor, creînd „bunuri" mai inefabile, suprastructurale.

Aici intervine tun „ingredient" care nu este indicat în nici un tabel,, îici un rețetar. Este vorba de *măiestrie.* Un peisaj poate fi fotogra- perfect şi totuşi să rămînă la valoare de fotografie documentară sau carte poştală. Prin măiestria fotografului acelaşi peisaj se poate în- stmînlta cai o anumită atmosferă, el poate căpăta un înțeles, un tâlc,' poate lanşa în privitor un şuvoi die gîndiri sau simțăminte. S-ar putea ca 3graful să nu aducă nici un plus de tehnică, însă el reuşeşte să transfi- ;ze imaginea, să pună anumite accente, să dea o altă ierarhie elenelor care compun imaginea, să releve, să sublinieze, să creeze legături mai evidente, să încorporeze în imagine sensibilitate şi inteligență. în „Dicționarul limbii române moderne" se arată că măiestria artistică este „totalitatea elementelor pe care le pune în valoare artistul în procesul desăvîrşirii unei opere de artă". Să ne mulțumim cu această definiție care ni se poate părea prea generală şi incompletă. Totuşi sublinierea faptului că se cere „totalitatea elementelor" este o iridicație pentru fotograf că el trebuie să-şi mobilizeze toate resursele, nu doar pe cele tehnice, pentru realizarea unei fotografii de artă. Marele fotograf american Edward Western spunea: „Lăsați ochii să vadă dinăuntru în afară", precizînd astfel legătura dintre tot ceea ce este omenesc şi actul fiziologic de a vedea. Măiestria este liantul care uşurează sudarea vieții spirituale cu opera

fotografică. Ansei Adams, care a migrat din muzică în fotografie, face adesea interesante analogii. Iată una dintre ele care are darul de a lămuri „procesul de desăvârşire" din definiţia citată. „Compozitorul este preocupat de o idee muzicală. El o consemnează printr-o notaţie muzicală convenţională. Cînd execută compoziţia el poate, deşi respectă notele, să aplice interpretări expresive personale la structura de bază a notelor. Tot astfel se petrec lucrurile în fotografia expresiva. Concepţia despre fotografie precede operaţiile aparatului. Expunerea şi developarea negativului urmează reguli tehnice alese pentru a realiza calităţile dorite în copia finală, iar copia este în mod virtual o *interpretare* — o *executare* a ideii fotografice". Astfel se completează ciclul de la idee concepută la idee executată printr-o selecţie riguroasă, printr-o mlădiere a tuturor procedeelor supuse aceleiaşi direcţii de interpretare. Observaţi că ciclul mu este casă — tehnică — redare perfectă a casei, ci el se (impune: concepţie despre casă — casă —■ procedee tehnice selecţionate pe bază ide interpretare — redare fotografică a concepţiei iniţiale despre casă. Al doilea ciclu este cel complet, cel al măiestriei fotografice. După cum se vede, el nu contravine unor procedee tehnice cunoscute şi nici nu aduce un nou aiport în această direcţie. Ceea ce reiese mai evident este rolul fotografului artist, al calităţilor lui intelectuale, de om care gîndeşte şi simte. Tehnica, în aceste condiţii, se ridică la valenţe noi. Ea trebuie să fie mai adînc cunoscută. Nu i se cere doar perfecţiune, o perfecţiune obiectivă măsurabilă pe baza unor parametri determinaţi ştiinţific — densitate, putere de separaţie, curbă caracteristică etc. Aspectele tehnice devin mijloace de creaţie, ele se supun regulilor de interpretare şi, pentru fotograf, înlocuirea parametrilor rigizii cu dorinţe subiective devine o sarcină mult mai dificilă. El nu mai caută să obţină două cemuşiuri plasate pe trepte perfect determinabile, ci el caută să obţină două cenuşiuri oare prin alăturare să „vibreze" într-un anumit fel. Tehnica fecundată de măiestrie devine mai interesantă, cu probleme mult mai grele dar şi mult mai pasionante. în contact cu lumea ideilor sen- le tehnica suferă o schimbare fundamentală. în capitolele ce urmează 'a căuta să se urmărească această schimbare.

Fotograful, înaripat de posibilităţile pe care i le oferă arta sa, este *î* să-i cunoască şi *limitele.* Mereu trebuie să-şi amintească specificul nai al mijlocului său de expresie. Tot ceea ce nu este formă, tonali- :, culoare, sau nu poate fi sugerat de iaoestea, nu aparţine artei lui. Feininger („Fotograful creator", ed. românească, pag. 80) .propune Qodaliitate de a determina dacă un subiect este potrivit redării prin >grafie: „Dacă pentru a-1 descrie (subiectul)' în mod veridic aţi fi oiţi să menţionaţi însuşiri pe care un orb (din naiştere) nu le-ar putea oepe decît foarte vag sau deloc — ca, de exemplu, formă, structură, trast grafic, culoare sau lumină — atunci subiectul este fotografic, rivit pentru redare în formă vizuală. Pe de ailtă parte, dacă reuşiţi prezentaţi subiectul în termenii pe care un orb este în stare să-i înţe- ;ă (de exemplu, subieotul unei piese de teatru), atunci subiectul este rar şi, în mod normal, ar fi greşit dacă s-ar reda sub forma unei 3grafii“. Această „piatră de încercare" propusă de Feininger trebuie ; reţinută, fiindcă mulţi fotografi, în avintul creaţiei, îşi uită posibi- ţile, aJbordînd subiecte literare oare îi conduc spre eşecuri. în zadar tă aceştia să suplinească lipsurile vizuale folosind titluri pompoase, şi. Fotografia trebuie *să arate.*

Alţi fotografi comit greşeala de a împrumuta „elemente vizuale" din :ură şi,

mai ales, din grafică. Ei se dedau ia tot felul de manipulări laborator pentru a obține „.linii grafice", contraste, efecte de afiş, izează „rastere picturale", lentile şi ecrane de difuzie, sau alte proze. Ei cred că astfel pot salva fotografiile lor neinteresante. Cu rare epții se întrevede însă contrafacerea, imitația. Fotografia, simpla foto- fie directă, înmănunchează enorme bogății expresive şi frumuseți, stea trebuie descoperite şi exploatate cu măiestrie. Imitația, ca şi duna, nu are picioare lungi.
După cum veți constata, n-am scris o carte nici de tehnică pură, nici estetică înaltă. Am scris o carte, pur şi simplu de fotografie, gîndin- mă la omul din spatele aparatului, în dorința de a-1 ajuta atunci
i ezită, cînd i se ivesc greutăți în cale.

APARATE -

- EVOLUŢIA LOR
- TIPURI DE BAZĂ
- PRINCIPII CONSTRUCTIVE DE AZI
- AVANTAJE ŞI DEZAVANTAJE
- SUBIECT ŞI APARAT

Din timpuri străvechi şi pînă astăzi, la baza tuturor ştiințelor, a tuturor descoperirilor mai mari sau mai mici, se află observarea fenomenelor naturale, urmată de o imitație inteligentă a acestora. Nevoia, spiritul practic, curiozitatea, l-au îndemnat pe om să imite, să repete, să reproducă fenomenele observate în alte condiții, cu mijloacele la în- demîna lui, în ajutorul lui.

Nu se ştie cînd şi unde s-a zărit pentru întîia oairă jocul unor forme curioase pe un perete. Desigur trebuie să fi fost într-o țară caldă, scăldată de lumina puternică a soarelui. Pentru a se feri de arşiță, oamenii acopereau ferestrele şi uşile cu ceea ce azi s-ar numi perdele groase, pentru ca înăuntrul încăperilor să domnească umbra deasă şi răcoroasă. Dar iată că se întîmplă să fi rămas o crăpătură mică printre perdele. Şi se mai întîmplă oa cineva să treacă pe uliță. Stupoare! Pe peretele opus crăpăturii se vede omul trecînd, dar cu capul în jos! Fenomenul trebuie să se fi repetat de mii de ori, în cele mai diferite locuri şi împrejurări, cu comentarii şi explicații dintre cele mai diverse. Prima aplicație practică a fost urmărirea eclipselor solare şi referiri în acest context se cunosc de prin anul 500 î.e.n., în îndepărtata Chină la Mo Tzu şi în Grecia antică la Aristotel (384—322 î.e.n.). Totuşi, prima mențiune scrisă despre fenomen, cunoscută pînă în ziua de azi, se găseşte în lucrările cărtu- rarului,arab Ibn Al Haitan (956—1038), Alhazen în versiune latină. Din textul lui reiese că fenomenul era cunoscut^ şi destul de raspîndit în lu-mea cărturarilor din acea vreme. După adeastă dată referirile şi descrierile-a ceea ce a început să se numească „camera obscură", au devenit din ce în ce mai frecvente. Fizicianul şi profesorul de matematici din Milano, Girolamo Cardano (1501—1576), introduce în gaură o „rotunjime făcută din sticlă" o lentilă convexă — obținiînd o imagine mai luminoasă şi mai clară. Urmează alte ameliorări, cum ar fi cea a lui Daniel Barbaro aare propune în 1568 acoperirea marginilor lentilei, lă-

sînd numai o gaură mică la mijloc — diafragma de azi — pentru obținerea unor imagini mai clare. în 1573 Ignatio Danti recomandă utiliza rea unei oglinzi concave pentru redresarea imaginii şi în 1585 Giovanni Battista Benedetti sugerează adoptarea unei lentile biconvexe.

Dar toate aceste cunoştinţe nu circulau decît în lumea restrânsă a fizicienilor, .astronomilor şi matematicienilor. Cel care le-a dat o mare raspîndire a fost omul de ştiinţă napolitan Giovamni Battista Porta (1538—1615). Bogăţia informaţiilor date de Porta şi talenitiuil lui de a îmbina date ştiinţifice cu sfaturi practice şi aplicaţii distractive (în cartea sa „Magiae naturalis", tradusă în principalele limbi europene şi în arabă, retipărită în nenumărate ediţii) au contribuit ca în mare măsură „camera obscură" să devină cunoscută publicului obişnuit.

Din descrierile de pînă acum reiese că într-adevăr „camera obscură" era o cameră, o odaie într-o clădire şi că imaginea putea fi văzută niurnai de cei care se alfau în încăpere. Cu timpul, mai ales pentru realizarea unor lucrări topografice, camera obscură devine mai mică, portabilă, putînd fi instalată chiar şi într-un cort. Ne-a rămas o interesantă relatare, datorată lui Sir Henry Wattson, îin care este descris cortul folosit de vestitul astronom german Johann Kepler (1571—1630) pentru a desena cu o mare precizie în toate detaliile un peisaj panoramic. Cu ajutorul unui telescop, imaginea era proiectată pe o hîrtie şi Kepler, ghemuit în cortul întunecos, o reproducea desenând toate formele. Apoi cortul era învîrtit, ca o moară de vînt, în jurul axului şi operaţia era reluată pînă cînd se completa turul de orizont.

Dar micşorarea şi portabilitatea camerei obscure merg şi mai departe. Influenţat de povestirile unui călător care văzuse în Spania cutii atît de mici încît puteau fi purtate sub o pelerină, învăţatul iezuit din Wiirz- burg, Kaspar Schott (1608—1666), publică în a sa „Magia optică" (1657), prima descriere a unei mici camere obscure formată din două cutii, dintre care una puţin mai mică putea să culiseze în cealaltă pentru obţinerea clarităţii. Imaginea formată de un tub ajustabil care conţinea două lentile convexe putea fi văzută din exterior, printr-o gaură, astfel că nu mai era nevoie ca cineva să intre în camera obscură.

Astfel de camere obscure din ce în ce mai mici, la care imaginea era văzută din afară, sînt semnalate din ce în ce mai. des în diferite ţări. Interesant este faptul că matematicianul francez Pierre Herigone, în cursul său editat în 1642 la Paris, descrie un „pocal magic" cu care gazda putea să-şi urmărească musafirii fără ca aceştia să observe ceva. Razele de lumină intrau printr-o lentilă convexă în piciorul pocalului, erau deviate de o oglindă fixată la 45° şi imaginea se forma pe suprafaţa vinului alb şi tulbure. Aflăm astfel despre aplicarea încă din mijlocul secoiliuluii al XVlI4ea a principiuluii aparatelor reflex din ziiua de azi. Cel mai asiduu inovator şi constructor de camere obscure cu şi fără oglindă pare să fi fost călugărul Johann Zahn din Wiirzburg care într-o carte a sa din anul 1685 prezintă desene şi schiţe de tipuri diferite şi este primul care propune utilizarea geamului mat ipentru

formarea imaginii. Helmut Gernsheim, un ilustru cercetător al istoriei fotografiei, scrie următoarele în cartea sa „The History of Photography", Oxford Univer- sity Press, 1955, la pag. 15: „Ca mărime şi construcţie, aparatele lui Zahn sînt prototipuri ale aparatelor cutie şi reflex din secolul al nouăsprezecelea. Este într-adevăr remarcabil că nici un progres n-a fost realizat pînă la mijlocul secolului al nouăsprezecelea: *în 1685 aparatul a fost gata şi aştepta* (*apariţia) fotografiei"*.

Camerele obscuire de cele mai diferite construcţii şi mărimi, chiar şi în stil rococo, erau foarte răspîndite şi utilizate în topografie în scopuri civile şi militare, în reproduceri exacte de desene, hărţi şi gravuri la scări diferite, chiar şi în medicină pentru desene anatomice cît mai precise (fapt menţionat de medicul regal dr. William Cheselden în cai tea sa „Osteographia or tbe Anatomy of the Bones", Londra, 1733). Se publicau din ce în ce mai frecvent descrieri ale aplicaţiilor camerei obscure în lucrări de optică, enciclopedii, tratate de pictură şi în cărţi de popularizare şi de jocuri de societate.

O mare răispîndiire a avut-o camera obscură în rinduriile pictorilor şi ale pictorilor amatori. Chiar cînd plecau în călătorii mai lungi, aveau grijă să-şi ia cu ei o cameră obscură pentru a putea schiţa cu repeziciune şi precizie vreun monument sau vreun peisaj care i-a interesat.

Iată dar că la mijlocul secolului al XVIII-lea „aparatul" era foarte cunoscut şi răspîndit. El avea aproape toate componentele esenţiale: obiective din ce în ce mai evoluate şi de diferite distanţe focale, oglindă montată la 45° pentru reflex, posibilitatea de reglare a clarităţii, geam mat dih sticlă fină pentru redarea cît mai acurată a imaginii. Au existat şi tendinţe de „miniaturizare", astfel că unele camere obscure puteau fi montate, după cum s-a arătat, în pahare, altele în cărţi, în bastoane sau chiar în broşe. Nu mai era de făcut decît un pas: permanentizarea imaginii, prinderea ei în capcana unor procese chimice.

*

* *

' f*

Pîna în ziua în care se vor descoperi principii cu totul noi, aparatele fotografice vor avea la bază trei părţi componente: o deschidere prin care pătrund razele de lumină; o cavitate întunecoasă — camera obscură propriu-zisă; o suprafaţă plană pe care se proiectează imaginea sau un sistem care face vizibilă imaginea.

Deşi istoria evoluţiei aparatului de fotografiat este un subiect captivant, ea ar cere prea mult spaţiu şi de aceea se recomandă celor interesaţi studierea lucrărilor specializate. în cartea de faţă mă voi limita *a-r la prezentarea schematică a principalelor tipuri de azi. Există to- şi un arhetip, un străbunic celebru, care merită să fie descris mai amă- înţit, pentru a se putea înţelege mai bine care sînt exigenţele fotogra- itului şi cum se rezolvă acestea.

'ARATUL DE STUDIO

Cunoscut şi sub denumirea de aparat de atelier, de salon, tehnic, îisekamera sau Field Camera, acest aparat s-a bucurat de preferinţele -iltor generaţii de fotografi profesionişti şi amatori exigenţi şi chiar i mai este încă folosit pentru lucrări speciale, deşi există versiuni mo- rne construite de firme ou reputaţie mondială. Este aparatul ideal ntru fotografii tehnice, de arhitectură, reproduceri, documentare, pei-
i şi portret. Cele două dezavantaje pe care le are: nu se pretează la jiecte în mişcare şi costul ridicat al materialului negativ de format ire, sînt amplu compensate de calitatea superioară a imaginilor şi de serie întreagă de posibilităţi de fotografiere pe care alte aparate nu au, cum ar fi de pildă adaptabilitatea la subiecte dintre cele mai grele, rectarea perspectivei, fotografierea de la distanţe mici şi foarte mici, >gerea dimensiunii formatului, utilizarea oricărui tip de obiectiv şi încă
ii te altele.

Aparatul, foarte solid, este construit în cea mai mare parte din lemn calitate superioară. Pe o planşetă-suport sînt montate două rame pante independente. Cea din spate este prevăzută cu un geam mat care ate fi înlocuit după reglarea clarităţii cu o casetă simplă sau dulblă capac, în care se introduce materialul negativ, fie plăci, fie plan fil- :. Atît geamul mat cît şi casetele pot fi montate „pe lat“ sau „pe înalt" J rotite în poziţia dorită. Cu ajutorul unor „măşti" se poate delimita •matul de la 18/24 om la 6,5/9 cm. Pe rama din faţă se montează ieetivul. Se poate utiliza orice fel de obiectiv, de orice construcţie şi ce distanţă focală, cu condiţia să acopere formatul de negativ ales. «are obiectiv trebuie montat pe o mică placă de lemn care, la rîndul se montează într-un locaş din rama frontală şi se fixează în modul mai simplu cu ajutorul unor dleme sau şuruburi cu floare. Foarte trivite sînt obiectivele compuse, de exemplu binecunoscutul Meyer tz Plasmat, care avea trei distanţe focale, după cum era folosit cu cele uă părţi împreună, numai partea din spate, sau numai partea frontală. Fiecare dintre cele două rame principale pot fi înclinate înainte şi ipoii, deplasate orizontal la stînga sau îa dreapta siau vertical în sus şi jos şi rotite în jurul axului lo.r Ele mai pot fi culisate pe planşeta-)ort înainte şi înapoi, modificîndu-se după dorinţă depărtarea dintre , după necesităţile impuse de distanţa focală a obiectivului sau de

distanța la care se află subiectul. Cele două rame sînt unite prin.tr-un burduf mare de piele cu secțiune tot pătrată care se întinde sau se strînge după nevoie, pînă la mai mult de trei ori distanța focală normală a formatului mediu. Toate aceste mişcări se pot executa cu cea mai mare uşurință, datorită unor atriculații şi ghidaje ingenioase şi foarte simple de balamale, şarniere, cremaliere, şuruburi, pinioane robuste, de cele mai multe ori din bronz, care permit fixarea temeinică a aparatului în poziția aleasă. Oricine îşi poate da seama că aoeste aparate „construite ca să dureze o viață de om" sînt grele şi greoaie şi că nu se poate lucra cu ele decît montate pe un trepied foarte soilid.

Adesea sistemul de ob turație era reprezentat de mîna fotografului care scotea uşor capacul obiectivului, număra şi apoi potrivea din nou capacul pe obiectiv. La alte aparate există un sistem de obturație pneumatic, Bernpool, foarte apreciat miai ales la fotografiile de portret, fiind absolut silențios. Alte aparate erau prevăzute cu obturatoare speciale care se montau pe rama exterioară a oricărui obiectiv, iar unele aveau obturatoare cu perdea în planul focal. Deoarece aceste aparate erau folosite în majoritatea cazurilor pentru fotografii statice şi se lucra cu diafragme foarte mici, deci cu timpi de expunere lungi, problema obturatorului nu era dintre cele mai importante, mai ales că pe vnemea cînd se construiau astfel de aparate. încă nu apăruse fotografia color cu exigențele ei miult mai stringente.

Una dintre principalele calități ale acestui tip de aparat este flexibilitatea mişcărilor independente ale ramelor posterioare şi frontală. Prin aceste mişcări se obțin trei rezultate: redresarea liniilor convergente cînd se fotografiază o clădire sau un obiect de sus sau de jos; realizarea cu diafragme relativ mari a unei bune clarități în profunzime la subiectele care depăşesc zona normală de claritate în condiții de fotografiere obişnuite; obținerea clarității la subiecte fotografiate de aproape avînd porțiuni plasate în afara zonei de claritate chiar la diafragma cea mai mică. Astfel de corecții, indispensabile la anumite categorii de subiecte, nu pot fi obținute cu nici un alt tip de aparat.

Astăzi, firme de prestigiu ea Linihof, Sinar şi încă cîteva construiesc modele moderne la care s-au adăugat accesorii noi, vizoare speciale, telemetrie, obturatoare de mare precizie, borne de sincron pentru fulger electronic, casete pentru rolfilme şi altele. Principiile de bază au rămas însă aceleaşi. S-a creat totuşi un decalaj foarte mare între sporul mic de calitate şi de eficiență şi între prețurile prea mari la care se pot procura aceste aparate moderne şi accesoriile lor.

Fără acest tip de aparat, fie el vechi sau modem, n-ar fi putut exista un întreg sector al orizontului de cunoaştere pe care îl are azi omenirea. Fotografia tipărită, răspîndită în milioane de exemplare prin ziare, reviste şi albume a contribuit cel mai mult la formarea acestui orizont şi le aceea este important faiptul că pierderile de claritate, inerente oricărui Drocedeu poligrafic, sînt amplu compensate de claritatea tăioasă obținută je formatele

mari cu obiective de calitate. Măririle gigant din expoziţii i-ar fi posibile fără negativele perfecte obţinute cu aceste aparate după :um miici concluziile ştiinţifice sau soluţiile tehnice elaborate de pe urma mor imagini care poartă garanţia adevărului pînă în cele mai mici amă- îunte. Pentru artistul fotograf care îşi construieşte cu migală temele şi sare doreşte să obţină o compoziţie perfectă şi o reproducere cît mai /eridică a subiectului, geamul mat pe care vede imaginea şi poate s-o ;tudieze din toate punctele de vedere, reprezintă ajutorul cel mai preţios. \cest tip de aparat îi educă pe fotografi în spiritul unei discipline aus- ere şi le dovedeşte bogăţia subtilităţilor limbajului fotografic. De aceea, iecare nouă generaţie de fotografii se va întoarce la acest tip de aparat, inigurul care poate să înlesnească o interpretare personală a descoperi- ilor lor artistice.

*

♦ *

Alegerea aparatului fotografic este o chestiune foarte personală. în :adar i se recomandă cuiva iun anume tip ca fiind cel mai bun, dacă icesta nu se potriveşte ou subiectele pe care le îndrăgeşte, sau cu felul ui de a fi. Sînt unii fotografi mai dinamici, se hotărăsc repede, n-au ăbdarea să studieze subiectul — aceştia au nevoie de un aparat automat 3U care să poată să „mitralieze" în dreapta şi în stîmga. Alţii nu au încli- laţii pentru tehnică; pentru ei, chiar şi schimbarea unui obiectiv este m chin. Aceştia preferă un aparat simplu, cu cît mai puţine comenzi. Viţii, dimpotrivă, vor să aibă ia dispoziţie o „uzină", ca niciodată să iu ise afle în faţa unui subiect pe care să nu-1 poiată fotografia.

Este binie de ştiut de la început că nu există încă nici un aparat ‚ideal" şi nici vreunul „universal". Cel mai bun aparat rămîne acela n spatele căruia se află cel mai bun fotograf! Cred că este necesară loeastă demitizare a unui anumit tip sau a unei anumite mărci de apa- at, înainte de a începe trecerea în revistă a principalelor tipuri, foarte nulte, existente azi (vezi o clasificare în anexă).

*

* *

în afară de aparatele de studio şi tehnice, care formează o categorie pedală, există o gamă foarte largă de tipuri dintre -cele mai diferite. >ă încercăm să introducem o oarecare ordine în enumerarea lor.

Formatul — Criteriu de bază în alegerea unui aparat. Format mare au format mic? Subiect de dezbatere aprinsă la întîlnirile dintre fotografi. Eliminînd de la început aparatele de format mai mare decît 6/9, De care le-am situat într-o categorie deosebită, diferenţa între dimensiunile negativelor rămîne relativ mică. Datorită perfecţionărilor realizate în optică, în fabricarea emulsiilor materialelor negative, în chimia developării şi în tehnicile de mărit, se poate spune că deosebirile de calitate au ajuns atît de neînsemnate, încît ele apar numai la puţine categorii de,subiecte şi numai de la un anumit etalon de exigenţă în sus. Rămîne însă deschisă problema maniabilităţii, a gamei de accesorii şi a uşurinţei transportului, aspecte care pot atîrna greu în

decizia de alegere. Un alt aspect foarte important este posibilitatea de aprovizionare cu material negativ. în zadar se alege uin aparat, dacă există dificultăți în găsirea formatului de material negativ pentru care este construit aparatul. Ghidul cel mai sigur este însăşi producția marilor uzine de materiale negative. Cantitățile cele mai mari şi gama sortimentală cea mai completă este livrată în două formate: rolfilme 6/9 şi filme de 35 mm cu perforații de tip cinematografic.

Rolfilmale 6/9 se potrivesc la aparatele de următoarele formate: 6/9, 6/6 şi 4,5/6 (dacă aparatele sînit construite ca să primească film 6/9). în ultimii ani, cîțiva constructori au lansat şi formatul 6/7 însă, se pare, fără prea mult succes.

Filmele de 35 mm se potrivesc la aparatele de format 24/36 mm — format preconizat în anul 1914, de Oskar Barnack, părintele aparatului miniaturizat modem, Leioa (Leitz-Kamera). Deşi mai există încercări de a construi aparate de 24/24 mim sau 18/24 mm, aceste încercări sînt descurajate de primirea puțin entuziastă din partea fotografiilor oare încă ezită să se aventureze în domeniul miniaturizării. Pe de-o parte, celor mai mulți fotografi le este teamă de deteriorarea calității tehnice a imaginilor, pe de altă parte, trecerea la formate mai mici înseamnă reutilaraa laboratoarelor, achiziționarea de aparate de mărit şi de proiecție corespunzătoare, dar mai ales schimbarea unor obişnuințe de lucru, în ciuda acestor ezitări, industria promovează cu mult curaj micro- miniaturizarea, care prezintă avantaje certe: prețul mult mai avantajos al aparatelor şi al obiectivelor interşanjalbile, ieftinătatea materialului negativ, mai mare uşurință la fotografiere, 'transportul mai comod chiar dacă se pleacă la drum cu multe accesorii şi o mare rezervă de peliculă. Viitorul va arăta dacă eforturile industriei de specialitate sînt îndreptățite.

în legătură cu cele de mai sus, relatez o părere a unuia dintre celebrii promotori ai formatului 24/36, Hans Wiindisch, în.perioada în care trecerea la acest format mai era considerată un pas foarte îndrăzneț. în hinecunosouta lui carte apărută în prima ediție la începutul deceniului '30, „Die Neue Foto-Schule", el descria toate calitățile aparatelor de format mare şi In concluzie scria: „însă în ciuda tuturor acestora (avantajelor), cînld pleci la drum iei cu tine aparatul de format mic". Personal sînt sigur că o mare arie de subiecte va fi curînd preluată de «aratele micr omi ni a tur i zate. în prezent, asistam la un nou asalt al dustriei în direcția micşorării formatului. Este vorba de noul format : 11 mm în care producători prestigioşi au lansat serii foarte variate aparate şi accesorii.

Dreptunghiular sau pătrat? Răspunsul la această întrebare importantă alegerea unui aparat, ar putea fi dat pur şi simplu prin următoarea hemă din care reies avantajele şi dezavantajele principale, caracte- stice fiecăruia:

La fotografiere

Format dreptunghiular *Format pătrat*

drajul şi compoziţia se stabilesc mai Aparatul fiind ţinut într-o singuri po- e — unghiul de cuprindere pe latura ziţie, fotograful se obişnuieşte cu **O** mire este mai mare decît la formatul nuire mai rapidă — operativitatea foto- :rat — se utilizează mai complet su- grafierii este ajutată de faptul că nu tre- ifaţa peliculei. buie luată decizia- de la fotografia pe lat

sau pe înalt — comenzile şi reglajele sînt mereu vizibile din poziţia unică de fotografiere.

în laborator

iririle se fac mai operativ, proble- Din negativul pătrat se pot extrage, le de punere în pagină fiind în mare în tihnă, cele mai bune cadraje, prelun- rte rezolvate; gindu-se astfel munca de creaţie şi în

prafaţa peliculei fiind utilizată mai laborator — există spaţiu suficient în nplet, scara de mărire este mai mică iurul subiectului (mai ales la portret) pen- timpul de expunere mai scurt — nega- tru a se putea roti rama de mărit şi a ele pot fi date unui laborant pentru găsi înclinaţia optimă a axului subiec- rit, deoarecere problemele de cadraj tului. t rezolvate.

După cum se vede, există argumente pentru şi împotriva fiecăruia, mtru unii fotografi cîteva avantaje pot fi hotărîtoaire, pe cînd pentru ţii, aceleaşi avantaje ar constitui- argumente în sems contrar. La această lamă ar trebui totuşi făcută o precizare: cu cît dimensiunea negativu-
i devine mai mică, cu atît este de preferat formatul dreptunghiular, e aceea sînt atît de răspîndite aparatele 6/6 şi mai puţin cele 6/9, pe nd la formatul mic, rar se întîlnesc aparate de format 24/24, prcdo- inant fiind formatul 24/36. Se mai observă că mulţi fotografi profe- mişti, dintre cei care lucrează cu două formate, au întotdeauna apa- .tul „mare" pe format 6/6 şi cel „mic“ pe format 24/36, dovedind tfel că se poate lucra tot atît de bine pe amîndouă formele de cadru.
Sistemele de vizare. în decursul evoluţiei aparatelor s-au dat cele ai diverse soluţii acestui aspect, dintre cele mai importante. De îndată se trece la realizarea de subiecte în mişcare, urmărite cu aparatul ţinut în mînă, devine imposibilă vizarea amănunţită pe geamul mat. S-au inventat tot felul de „vizoare", de la cadrul de sînmă la diferite tipuri optice. însă nici unul dintre aceste vizoare nu-1 edifica pe fotograf nici în ceea ce priveşte cadrajul exact, nici claritatea sau profunzimea, mici compoziţia imaginii pe o suprafaţă plană. Fotografii trebuiau să devină experţi în determinarea precisă a distanţelor şi să calculeze cu repeziciune, pe baza tabelelor la îndemînă, diafragma necesară la profunzimea de care aveau nevoie. Dar, s-a montat la aparate o replică în miniatură a telemetrelor de artilerie şi curînd s-a cuplat reglarea telemetrului cu cea a obiectivului şi s~a unit înitr-un singur vizor imaginea tdemetrării cu cea a cadrării. Singurul fenomen care mai supăra era paralaxa, adică nepotrivirea dintre cadrajul din vizor şi cel obţinut pe negativ, mai ales la subiectele apropiate. Se trece însă uşor peste această dificultate prin introducerea unor reglaje de egalizare a para- laxei. A apărut o nouă dificultate: ce se întîmplă la aparatele cu obiective interşanjabile? Răspunsul este simplu: Pe lîngă vizorul încorporat în aparat, cuplat cu telemetrul, se montează pe o şină ua vizor separat, reglabil pentru unghiurile de cuprindere ale mai multor obiective, cu distanţe focale

diferite. Se ajunge însă din nou la separarea indicaţiilor telemetrului de vizorul de cadraj. în ciuda tuturor dificultăţilor arătate mai sus, în categoria acestor aparate cu vizor optic şi cu telemetru, s-au construit nenumărate tipuri de aparate, la toate nivelurile de preţuri. Aparatul cel mai reprezentativ a fost şi esite Leica la formatul 24/36 şi, în ultimii ani Linhof, la formaţie de pînă la 9/12, deşi la cele din urmă există şi posibilitatea vizării pe geam mat.

Aparatele acestea, mai ales cele de format mic, de o mare precizie şi ingeniozitate tehnică, foarte maniabile şi uşoare, au făcut posibilă pătrunderea într-un domeniu cu totul nou, specific fotografic: surprinderea pe viu. Niciodată, în îndelungata istorie a artelor, n-a fost posibil să se înfăţişeze omul cu atîta sensibilitate, înţelegere, rigurozitate, compasiune, afecţiune, imaginile avînd, totodată, caracterul indiscutabil de adevăr autentic. Mari fotografi, în acelaşi timp oameni cu simţ de răspundere şi mari artişti, de la Erich Salomon la Gartier-Bresson, de la Rolbert Capa la Felix H. Man, Alfred Eisenstaedt şi Eugene W. Smith şi încă mulţi alţii luorînd cu astfel de aparate au adus o contribuţie încă inestimabilă la preţiosul tezaur al cunoaşterii artistice a omului de către om.

Aparate reflex cu oglindă. Deşi se cunoşteau de mult principiile acestui sistem de vizare, el s-a aplicat relativ tîrziu în evoluţia aparatelor. Trebuia mai întîi rezolvată o serie întreagă de dificultăţi de ordin mecanic, care decurgeau, în primul rînd, din dimensiunea mare a negativului. Marele avantaj al acestui tip de aparat era faptul că imaginea mare putea fi urmărită pînă în momentul declanşării, putîndu-se efectua la jele de claritate chiar în ultima clipă. Nu mai trebuia să se piardă p preţios, cum era cazul la aparatele fără oglindă, cu scoaterea gea- lui mat, înlocuirea iui cu caseta eu material negativ, îndepărtarea acului casetei. La aparatele reflex se introducea dinainte caseta, se gea capacul şi totul era gata pentru declanşare. Acest plus de precizie ie operativitate era însă scump plătit prin: dimensiunea mai mare a traiului în interiorul căriuia trebuia lăsat spaţiu suficient pentru oglinda re montată la 45°; oglinda era rabatabilă şi, la declanşare, era trasă u împinsă) de arcuiri puternice în sus, produci nd o astfel de zguduitura, ît se putea lucra numai cu timpi foarte scurţi. Zguduitura era însoţită *un* zgomot apreciabil ca intensitate, care deranja deopotrivă pe foto- f şi modelele sale; între declanşare şi înregistrarea imaginii pe mate- Lu'l negativ, trecea un timp oarecare (time lag), destul de lung ca să npromită succesul fotografiei; din momentul declanşării oglinda se ica şi fotograful era lipsit de posibilitatea de a .urmări subiectul, un cavantaj minor care însă deranja mult pe unii fotografi, în ciuda acestor multiple greutăţi, industria a produs în mod con- nt noi tipuiri de astfel de aparate mari reflex, unele ajungînd să fie osire cu multă pricepere în reportaj, ca de exemplu vestitul „Graflex" nu mai puţin cunoscutul „Ernemann" 9/9, care folosea ca material ;ativ plăcile 9/12.

Aparatul reflex binocular 6/6. O cotitură hotărîtoare în construcţia aratelor reflex a fost determinată de Franke şi Heideke. în timp ce irau ca salariaţi la

firma Voigtlănder, ei au proiectat un aparait lipsit multe dintre dezavantajele proprii sistemului reflex. Poate că ideea bază le-a fost sugerată de aparatul tip „binoclu" construit de Jules xpentier în anul 1892. Acest „binoclu" avea două obiective, identice [turate. Uinul proiecta o imagine pe un geam mat şi celălalt forma imagine identică pe o placă 6/4. Aparatul putea fi încărcat cu 12 ast- de plăci, care se schimbau uşor din exterior. Aparatele de acest tip, mite „Photo-Jumelle", s-au bucurat de o largă răspîndire. Deci, sursa inspiraţie nu este greu de trasat. Frânte şi Heideke au montat două iective cu distanţe focale egale (7,5 cm) de astădată suprapuse pe o ică «metalică care putea fi culisată înainte şi înapoi pentru reglarea irităţii. Imaginea obiectivului, de sus era deviată de o oglindă montată 45° şi proiectata pe un geam mat, astfel că fotograful putea s-o vadă mod, privind în jos (ca la aparatele Gnaflex şi Ernemann). Obiectivul jos, prevăzut cu diafragmă şi obturator central, forma pe peliculă imagine 6/6. Materialul negativ era rol filmul 6/9, care începuse să se brice în cantităţi mari ca dimensiune standard pentru nenumărate alte >uri de aparate şi pe format 6/6 se obţineau 12 imagini. Astfel a lărat primul aparat reflex modern, fabricat de Voigtlănder, cu numele : „Superb" şi îndată s^a bucurat de un mare succes.

Franke şi Heideke, sesizînd o „afacere rentabilă", şi-au dat demisia de la Voigtlănder şi iau început să fabrice pe cont propriu un tip foarte puţin modificat, pe care l-au botezat „Rolleiflex". Nu ştim dacă şi cît au plătit Franke şi Heideke despăgubiri firmei Voigtlănder, care i-a dat în judecată pentru furt de patente, ştim doar că noul aparat s-a răspândit în toată lumea şi an după an au fost lansate modele noi, mai perfecţionate şi mai scumpe, cu o mare gamă de accesorii utile şi ingenioase.

Acest sistem de construcţie, care a fost adoptat şi de alte fabrici din Germania şi multe alte ţări, Japonia veninid cu cîteva adăugiri foarte ingenioase, are calităţi certe: este compact, solid şi foarte maniabil; imaginea relativ mare şi luminoasă poate fi urmărită comod în permanenţă, chiar şi după declanşare, deoarece oglinda rămîne fixă; declanşarea este silenţioasă; datorită cuplării armării obturatorului cu sistemul de avansare a filmului, se pot face 12 imagini în succesiune destul de rapidă; formatul 6/6 conjugat cu obiective de înaltă calitate produce imagini foarte clare, care pot fi mărite mult fără pierderi de definiţie; pentru subiecte apropiate se pot monta perechi de proxare, dintre care cel de sus este construit cu înclinaţia necesara pentru anularea paralaxei; formatul pătrat nuni obligă pe fotograf să decidă în momentul fotografierii dacă subiectul se potriveşte „pe înalt" sau „pe lat", ceea ce ajută mult la operativitatea fotografierii; imaginea de pe geamul mat (deşi lateral întoarsă) se vede „ca o fotografie" pe o suprafaţă plană, orizontală, ceea ce uşurează compoziţia.

în ciuda atîtor calităţi, nici fotografii, nici constructorii nu s-au declarat mulţumiţi. Pretenţiile fotografilor, alimentate mai ales de progresele realizate la aparatele „rasate" de format 24/36, s-au combinat cu resursele

constructorilor, pentru a realiza un tip superior de aparat reflex 6/6.

Aparate reflex 6/6 monoculare. Ceea ce le lipsea în principal aparatelor reflex 6/6 binoculare, era posibilitatea comodă şi convenabilă de schimbare a obiectivelor. Adepții formatului 6/6 erau dezavantajați față de colegii lor care lucrau pe format mic, deoarece aceştia aveau la dispoziție nenumărate obiective cu cele mai diverse distanțe focale. Constructorii aparatului japonez binocular Mamya, de exemplu, au creat posibilitatea schimbării obiectivelor, însă fiind necesare cîte două obiective pentru fiecare distanță focală, prețul devenea mare iar greutatea dublă montată pe o placă culiiaamtă ducea uşor la dereglări.

De aceea s-a perseverat pe ideea aparatelor reflex monoculare care, datorită progreselor tehnice şi micşorării formatului lor la 6/6, eliminau defectele predecesorilor mai mari. înainte de-ail doilea război mondial existau, printre altele, două tipuri de astfel de aparate, destul de bune şi cunoscute, „Reflex Korelle" şi „Meyer Primotar". Fără a intra în detalii, se poate spune că pentru vremea aceea, ele reprezentau un progres apreciabil fiind prevăzute cu multe dintre caracteristicile aparatelor modeme şi avînd la dispoziție un număr îndestulător de obiective interschimbabile şi alte accesorii. însă abia după război, un constructor suedez, Victor Hasselblad, a lansat primul aparat de mare performanță din această categorie, aparat care îi poartă numele.

Care sînt calitățile acestui aparat, considerat astăzi cel mai bun în categoria sa?

1. Construcție compactă şi solidă; 2. gamă mare de obiective interschimbabile; 3. posibilitatea de a schimba casetele cu material regativ (rolfiltme, plăci şi planfilme); 4. accesorii multe şi foarte utile; 5. mare operativitate la fotografiere.

Franke şi Heideke n-au vrut să se lase mai prejos şi au construit şi ei un aparat reflex 6/6 monocular. Vrînd să-şi întreacă concurența, ei au exagerat cu „universalizarea" posibilităților aparatului (de exemplu, printre altele, aparatul are şi un buirduf pentru extensie mare la rnacro- fotografiere) şi astfel dimensiunile şi greutatea lui au ajuns să fie chiar mai mari decît la Hasselblad 500C.

Oricît de bizar ar părea, chiar şi în industria cea mai modernă rămîne valabilă vechea fabulă cu broasca şi boul. în lupta de concurență fiecare vrea să-l întreacă pe celălalt, oferind argumente în plus, pînă cînd produsul devine un mastodont greoi şi scump, vandabil numai unui infim sector de cumpărători.

Aparate reflex de format mic (24/36). Principalul obstacol în calea adaptării sistemului reflex la aparatele dc acest format a fost dimensiunea prea mică a imaginii reflectată de oglindă. Evaluarea plastică a imaginii ca şi reglarea clarității se făceau ou mare greutate, chiar şi după montarea unei lupe puternice deasupra micului geam mat. O altă dificultate era faptul că

imaginea era văzută „pe lat“; pentru a realiza imagini „pe înalt" fotograful trebuia să facă o întreagă echilibristică incomodă.

Merită toată consideraţia constructorii aparatelor „Exakta", pionieri în această clasă de aparate, pentru perseverenţa şi inteligenţa tehnică pe oare au investit-o pentru a transforma în succes o idee care părea sortită eşecului. Trei rezolvări (tehnice au salvat acest sistem de la uitarea într-un muzeu de curiozităţi fotografice.

1. *Diafragma cu arc* — (preselectarea diafragmei). Fiind vorba de vizare directă, prim obiectiv, de îndată ce se micşora diafragma, imaginea devenea atît de întunecoasă încît nu mai putea fi văzută. Diafragma cu arc înlătură acest inconvenient. După ce se stabileşte prin măsurare diafragma necesară, se reglează un inel de pe obiectiv la cifra corespunzătoare. Acest inel însă nu acţionează diafragma, care rămîne deschisă; abia în momentul declanşării, înainte ca obturatorul să fie acţionat, se eliberează un arc oare închide diafragma pînă la cifra de pe inel. Astfel, imaginea rămîne luminoasă pînă în ultimul moment. Dacă totuşi fotograful doreşte să verifice profunzimea, există un buton pe obiectiv cu care se poate închide diafragma la cifra preselectată.

2. *Pentaprisma.* Acest sistem optic simplu înlătură dintr-o dată deficienţe grave ale aparatelor monoculare de format mic: dimensiunea prea mică a imaginii proiectate pe geamul mat; inversarea orizontala a imaginii — partea dreaptă în stîniga şi invers; „perspectiva de jos" {Bauchperspektive) inerentă tuturor aparatelor reflex, care trebuiau ţinute la înălţimea stomacului pehtru a vedea de sus în jos imaginea proiectată în plan orizontal de oglindă şi dificultatea de a realiza imagini „pe îmalt“ din cauza poziţiei incomode în care trebuia ţinut aparatul.

Prin adoptarea pentaprismei toate aceste inconveniente dispar fiindcă subiectul poate fi urmărit printr-un ocular ca prin oricare alt vizor optic luminos care formează o imagine mare. în plus faţă de ceea ce poate da vizorul optic, există garanţia cadrajului perfect, fără teama de paralaxă precum şi posibilitatea reglării perfecte "a clarităţii, chiar şi atunci cînd se folosesc obiective cu distanţe focale diferite.

3. *Oglinda cu revenire.* Această inovaţie provine în ultimii ani din Orientul îndepărtat, de la talentaţii constructorii de aparate din Japonia. Se înlătură astfel o deficienţă, mai mult de ordin psihologic, care era provocată de faptul că în momentul declanşării, imaginea dispărea şi se întrerupea astfel contactul dintre fotograf şi subiect. Acum, oglinda doar clipeşte şi revine într-o fracţiune de secundă la poziţia normală, dînd posibilitate fotografului să continue să-şi observe subiectul.

Astfel, cu aceste importante perfecţionări şi încă cu multe altele, acest tip de aparat, care a ajuns să fie cunoscut prin iniţialele SLR (single lens reflex — aparat reflex monoobiectiv) este astăzi aparatul preferat de cei mai mulţi amatori şi profesionişti din toată lumea. El se fabrică în număr mare în multe ţări, la aproape toate nivelurile de preţuri, avînd la dispoziţie o gamă

aproape inepuizabilă de obiective interschimbabile şi alte accesorii ingenioase şi mai utile.

SUBIECT ŞI APARAT

Este bine a porni de la un adevăr, confirmat de reuşita celor mai mari fotografi: fiecare categorie de subiecte îşi cere un anumit tip de aparat, fiecare stil de lucru îşi cere aparatul potrivit. Nu ored că este cazul să punem în cumpănă de partea oui este dreptatea. De aceea, înainte de a achiziționa un aparat, trebuie să ne cunoaştem bine pe noi înşine şi apoi să ne gîndim ce subiecte preferăm, cum dorim să le înfățişăm şi pînă la ce etalon de calitate tehnică a imaginii sîntem dispuşi să înaintăm. Orice eițere înseamnă renunțare, în primul rînd la capricii deşarte. Este stu- u siv investeşti bani într-un set de scufie prețioase ca apoi să nu faci tceva decît să strîngi şuruburi...

începătorul încă nu-şi cunoaşte nici posibilitățile sale, nici posibili- țile fotografiei. De aceea e bine să-şi aleagă un aparat simplu, de rmat mic, tip SLR, fără exponometru încorporat şi neautomat. Obiecte îm plus, afară de cel normal al aparatului, accesorii, îşi va lua pe trcurs, atunci cînd va simți şi cînd va înțelege nevoia lor. Cînd va unge (dacă va ajunge?!) la capătul a tot ce „ştie" aparatul lui, va fi cunoştință de cauză să-şi schimbe aparatul cu altul mai potrivit. „Fotografii în general[1]*. Este un gen bine definit, deşi foarte amorf. „Sortimentul" principal este format din ceea ce se cunoaşte sub de- mirea generică de „fotografii de amintire" — tot felul de „vederi" şi hipuri'" de rude, prieteni şi cunoscuți, instantanee din excursii, „gru- iri“ în fața monumentelor sau a „hotelului în care- am locuit" etc. .. . :ntru acest „gen" se recomandă un aparat robust de format mic, cu zor optic, cu reglarea automată a expunerii şi cu cît mai puține co- :nzi şi accesorii.

„Schițele fotografice". Există o categorie destul de mare de fotografi,
iii chiar foarte talentați, care simit nevoia să-şi noteze fotografic anu- ite impresii, senzații, descoperiri plastice. Ei nu fotografiază frecvent, u se gîndesc să-şi valorifice lucrările în expoziții sau în, publicații deşi lesea unele din ele ar merita să fie văzute de un public mai larg. Au pasiune sinceră şi dezinteresată pentru fotografie ca mijloc de expre- :. Pentru astfel de fotografi este indiferent cu ce aparat lucrează. Unii eferă aparatele reflex binoculare 6/6 pentru ca acestea le dau posibi- atea să vadă o imagine relativ mare pe geam mat, sînt compacte, ma- ajbile şi negativele sînt suficient de mari pentru a le da copii contact ilizabile. Alții se îndreaptă către aparate cît mai mici, uşoare, avînd ate rafinamentele tehnicii automatizate. Sînt sigur că aceştia sînt pri-
i care salută cu entuziasm apariția formatului 110.

Surprinderea pe viu — instantaneul. Dacă se îndeplinesc şi cerințele calitate tehnică şi de idei, s-ar putea adăuga în titlul acestui paragraf

reportajul. Se păşeşte acum în domeniul unor solicitări mai mari, atît n partea fotografului, cît şi din partea aparatului. Cerința principală ;e mobilitatea, reacția rapidă, pregătirea pentru neaşteptat. Aparatul :buie să se adapteze uşor dorințelor fotografului, să fie un fel de „pre- ngire a ochiului său". Formatul mic e suveran la acest gen de foto- afii, tot tip SLR, însă de cea mai bună calitate, cu funcționare sigură, :ărcare rapidă (QL = quick loading), cu o mare gamă de obiective mănoase, de calitate, cu expunere automată.

Lucrările de calitate. Un domeniu vast, special, ou totul deosebit, în re exigența din toate punctele de vedere nu are limite. închipuiți-va

o fotografie publicitară care va fi reprodusă în milioane de exemplare în diverse reviste, care va fi mărită cît uni perete şi afişată în zeci de oraşe. Ea devine suportul unei campanii -publicitare oare va costa multe milioane . .. înehipuiţi-vă o experienţă ştiinţifică spectaculară ale cărei concluzii vot fi dovedite prim fotografiile realizate în timpul desfăşurării ei. închipuiţi-vă atîtea situaţii în care este nevoie de o „fotografie-docu- ment“, de o „fotografie-adevăr“, de o „fotograf ie-davadă“. Nici un aparat nu posedă vreun dispozitiv care să-l împiedice să se declanşeze în faţa unor subiecte care îi depăşesc posibilităţile. Numai fotograful care s-a izbit de greutăţi ■ştie ce poate fiecare aparat, pe care să-l aleagă pentru un anumit subiect, pe care poate pune bază.

APARATELE SPECIALE

Mă îndoiesc că mulţi dintre cititorii acestei cărţi se vor grăbi să-şi achiziţioneze aparate limitate numai la anumite domenii. Fără a le descrie în amănunt, îmi fac datoria doar de a enumera cîteva, în scopul informării.

Aparate subacvatice nu există decît ca modele speciale pentru adîn- cimi mari. în majoritatea cazurilor se recurge la carcase rigide, rezistente la presiunea mare a apei. Pentru adâncimi mici, unde presiunea apei poate fi suportată de orice aparat, amatorul îşi poate construi o improvizaţie, de preferinţă din folie de polietilenă transparentă, practicînd o deschidere în dreptul obiectivului în care va suda o bucată de geam clar sau
o lentilă specială

Aparate pentru fotografii din avion sînit de construcţie specială, foarte robuste, pentru a rezista la vibraţii, şocuri şi diferenţe de presiune atmosferică şi temperatură. Obiectivele au o mare putere de rezoluţie pentru a reda cît mai clar toate detaliile. Formatul este de obicei de 18/18 cm, existînd şi aparate de format mai mare. Caracteristic pentru aceste aparate este faptul că viteza de obturare ca şi intervalul dintre expuneri se reglează în funcţie de viteza avionului şi de înălţimea la care zboară. „Casetele" conţinând film de o emulsie specială sînt voluminoase, deoarece dintr-o singură încărcătură se realizează pînă la 500 de expuneri.

Aparatele panoramice. Destul de rar folosite, aceste aparate cu o construcţie deosebită pot realiza dintr-o singură expunere o vedere panoramică, chiar pînă la 360°. Există mai multe rezolvări, însă la toate, principiul de bază este realizarea imaginii printr-o fantă îngustă şi ro- tarea obiectivului în plan orizontal în aceiaşi timp cu deplasarea peliculei şi chiar a aparatului, toate mişcările fiind sincronizate. S-au realizat şi aparate panoramice pentru film îngust. Cu acestea se pot realiza chiar instantanee, însă panoramarea nu ajunge decît la mxirnum 180°, ceea ce este cît se poate de mulţumitor.

In mod deosebit trebuie menţionate aici încă trei tipuri:

Aparatele „Instamatic", special proiectate de Kodak pentru amatorii care vor doar „să apese pe buton". Sînt aparate la care simplificarea a mers atît de departe, încît materialul negativ se livrează în casete speciale care nu cer din partea fotografului nici un efort sau pricepere, decît de a le introduce într-un locaş special. Duipă terminarea filmului, caseta este scoasă şi înlocuită cu alta. Unele tipuri au încorporată o instalaţie de iluminare cu beculeţe (flash ouibes) care au propriul lor reflector şi sar singure afară după utilizare.

Aparatele stereoscopice. Acestea realizează prin două obiective identice, montate unul lingă altul la o depărtare egală cu distanţa interpu- pilară normală, perechi de fotografii care atunci cînd sînt privite într-un dispozitiv special, dau senzaţia de relief. Deşi fotografia stereoscopică s-a bucurat de un mare succes, în ziua de azi nu mai există decît puţini amatori şi este păcat, mai ales că unele imagini realizate de perechi de diapozitive color, îi pot da privitorului senzaţii cu totul inedite.

Aparatul Polaroid SX 70. Este un aparat unic în felul lui. Fotograful trebuie doar să cadreze subiectul şi isă regleze claritatea, apoi să apese pe butonul de declanşare. Prin această uşoară apăsare se dezlănţuie un complex şir de operaţii ghidate de un creier electronic, de la măsurarea expunerii, pînă la livrarea fotografiei allb-negru sau color gata şi transportul materialului pentru expunerea următoare. Totuşi aparatul nu este nici mare, nici greu şi poate fi pliat la mărimea unei cărţi nu prea groase. Rezultatele sînt excelente şi repeziciunea cu care fotograful îşi poate vedea imaginea, îi dă posibilitatea să judece îndată valoarea ei. Totul este nou şi ingenios la acest aparat: concepţia constructivă, automatizarea, procesele foto-chimice şi stilul de lucru înlesnit fotografului.

Acest aparat este opera dr. Edwin H. Land, un fel de Edison al fotografiei, oare are la activul său mai mult de paitru sute de invenţii. Nu este lipsită de interes, la acest capitol despre aparate fotografice, relatarea unei întîmplări din viaţa dr. Land. într-o zi, i-a sugerat unui vizitator să-şi exprime dorinţele, orieît de fanteziste, despre aparatul ideal. Vizitatorul începu să-şi desfăşoare imaginaţia, enunţîndu-şi visele: aparatul să fie de mărimea unui portofel; să aiibă toate sistemele automate şi electronice ale aparatelor celor mai rasate, însă să nu se deregleze niciodată; să poată, totuşi fi reglat şi manual dacă o doreşte fotograful, în loc de o multitudine de obiective scumpe, „ochii" lui să fie de mărimea unor monede, toate montate pe un suport oullisant şi să fie fabricate dintr-un material irezisten/t la căldură, lovituri şi presiuni. Pentru aceste obiective ar trebui să existe pelicule fără granulaţie, atît de sensibile încît să nu fie necesară vreo lumină artificială. Sar putea prevede un sistem de developare şi copiere instantanee, în interiorul sau exteriorul aparatului, însă nu în mod obligatoriu, dacă fotograful doreşte să-şi prelucreze materialele în laboratorul său. Şi de ce nu un film universal din care aparatul sau revelatorul să poată obţine negative, diapozitive, copii în alb-negru sau în culori naturale? Ar treibui să fie copii expandabile de la sine, pînă cînd

fotograful va dori să oprească mărirea lor. După oe şi-a înşirat dorinţele, vizitatorul a întrebat: este oare io fantezie absurdă? Dr. Land, calm, a răspuns: „Deloc. Sînt dorinţe foarte con ser vatoare! ".

Pînă în ziua cînd se vor fabrica astfel de aparate, fotograful are de ales dintr-o mare varietate. îl pot asigura că niciodată mu va fi complet mulţumit. De aceea, periodic va trece de la un aparat la altul, îmbogăţit eu noi experienţe, îmboldit de noi exigenţe.

OBIECTIVE ŞI ACCESORII

De la primul „obiectiv", acea „rotunjime de sticlă" pe care Girolamo Cardano o introdusese în anul 1550 în gaura camerei obscure, pînă la marea 'Varietate a obiectivelor de înalta calitate de astăzi, sute de inventatorii pricepuţi s-au străduit să perfecţioneze, pas cu pas, performanţele acestora. S-a dat o luptă acerbă împotriva tuturor formelor de aberaţii optice, s-a urmărit cu încăpăţînare mărirea luminozităţii, s-au căutat cu febrilitate soluţii pentru lărgirea unghiului de cuprindere al obiectivelor, pentru realizarea de obiective specializate în anumite domenii, împotriva pierderilor de lumină în obiectivele miai complicate, pentru realizarea de obiective cu distanţă focală variabilă sau pentru obiective anamoirfotice. Pe de altă parte, în industria optică, asaltată de cereri din ce în ce mai numeroase, au trdbuit să se introducă metode de fabricaţie şi procedee radical noi, să se treacă de la ceea ce era la început o producţie meşteşugărească, mai ales manuală, la o producţie industrială de masă, cu exigenţe calitative din ce în ce mai severe.

Cît de vechi sînt cunoştinţele despre optică ne putem da seama după următorul text din timpul dinastiei Chin, datînd de mai bine de două milenii: „Taie o minge ele gheaţă, ridic-o spire soare şi pune iarbă uscată în umbra ei; foc va lua naştere". Este descrierea clară a ceea ce numim astăzi focalizarea razelor printr-o lentilă convexă.

Primele obiective au constat dintr-un simplu menise, diafragmat la f 16 pentru[1] a elimina unele aberaţii optice. Astăzi încă se mai fabrică aparate ieftine cu astfel de obiective. Doi dintre paişii următori în ameliorarea obiectivelor fotografice au fost făcuţi aplicînd construcţii deja cunoscute la telescoape. Astfel, opticianul francez Charles Louis Chevalier (1804—1859) a

aplicat principiul combinării a două lentile de compoziție diferită (crown glass şi flinit glass) pentru eliminarea aberației cromatice iar matematicianul maghiar Max Josef Petzval (1807—1891), inspirîmdu-se din telescopul construit de opticianul igerman Josef von
Frauendorfer (1787—1826), a proiectat în 1840 un nou tip de obiectiv cu o luminozitate uluitoare pentru acea vreme, f 3, 6, corectat pentru aberațiile de sferackate, cromatice şi coimia. Obiectivul lui Petzval, caracterizat prin unghi mic de cuprindere şi luminozitate mare (care n-a fost întrecută timp de 80 de ani!) a fost utilizat multă vreme de portretişti, fiind considerat cel mai bun obiectiv din lume pentru astfel de lucrări.

Rămîneau însă alte aberații şi deficiențe de înlăturat. Calculele îndelungate ale oamenilor de ştiință erau frînate de imposibilitatea fabricării sticlei cerute de ei. Multe efortuiri au fost depuse într-o singură direcție, cum ar fi mărirea unghiului de cuprindere al obiectivelor, uitmdu-se
o vreme cerințele mai acute pentru obiective normale de calitate mai bună. Din toate aceste eforturi nobile, duse cu perseverență şi o mare competență, ne-a rămas un mare număr de nume celebre. Să amintim doar cîteva, înainte de a se aşterne colbul uitării asupra lor.

Hugo A. Steinheil (1832—1893) construieşte în 1865 un grandangu- lair „Periscop" cu o deschidere de 100° şi în 1866 ufl aparat de foarte bună calitate. Cel care a calculat primul unul dintre cele mai importante sisteme moderne ide obiectiv a fost Emil von Hoegh (1865—1915). Este voirlba de dublul anastiigmat „Dagor" faibricat în 1892 de Goerz. La rîndul său, Cari Paul Goerz (1854—1923) a proiectat în 1900 celebrul grandangular „Hypergon" cu o deschidere de 135°, folosit încă pînă în ultimii ani. Dallmeyer, tatăl şi fiul, au contribuit la dezvoltarea industriei optice din Aniglia, construind obiective bine cunoscute, ca de exemplu Roos Rectiliniear şi altele. Un alt englez, Harold Denniis Taylor (1862—1943), prin construirea pe principii noi a unui triplet — Cooke Triplet — în 1893, a realizat unul din cele mai importante progrese în construirea de obiective, deoarece majoritatea amastigmatelor moderne derivă din acest obiectiv.

Un exemplu de conlucrare fructuoasă între ştiință, practică şi organizare a fost dat la lena, cînd Cad Zeiiss (1816—1888) a reuşit să-l hotărască pe profesorul de fizică de la Universitatea din Jena, Emst Abbe (1840—1905) să colaboreze cu producătorul de sticlă optică Schott. împreună, ei au reuşit să rezolve problema cea mai acută în acel timp, anume producerea de sticlă optică de calitate superioară, cu un înalt indice de refracție, avînd în acelaşi timp un grad redus de dispersiune. Dintre numeroşii oameni de ştiință care au colaborat cu Zeiss, se remarcă în mod deosebit matematicianul şi opticianul Paul Rudolf (1858—1935). El a fost proiectantul unora din cele mai celebra obiective, încapînd din 1890 cu „Protar“, în 1894 cu „Dublu Protar" şi

culminîmd în 1902 cu „Tessair". Calculele necesaare elaborării acestuia din urmă au durat aproape trei ani, deoarece încă nu se inventaseră maşinile de calcul electronice modeme. Principiul de construcţie al Tessar-ului a stat la baza multor obiective, mai ales pentru formatul mic. Astfel „Elmar“ a lui Leitz, „Kern Amas- tigmat“, „Ross Xpress“, „Heliar" al lui Voigtländer şi, mai departe, cu alte modificări, „Hektor-Leitz“, „Sonnar-ZeisS", şi încă multe altele, fac parte din aceeaşi familie.

Iată-ne ajunşi într-o perioadă relativ aproape de zilele noastre. De la meniscul simplu care era puţin luminos şi suferea de toate racilele optice, se ■trece prin etapa obiectivelor simetrice din ce în ce mai complicate, încep să se construiască obiectivele asimetrice, precursoare ale obiectivelor modeme şi se reuşeşte să se construiască pe scara industrială, în mare serie, obiective de diferite tipuri — superangulare extreme, normale şi teleobiective de mare performanţă —• luminoase şi aproape lipsite de aberaţii optice flagrante.

Exigenţele formatului mic şi ale fotografiei în culori, ale aparatelor de filmat şi de televiziune au pus probleme noi, ridicînd şi mai sus ştacheta calităţii. Dar în ajutorul oamenilor de ştiinţă, al cercetătorilor, proiectanţilor şi producătorilor au apărut şi mijloace tehnice noi. Calculele îndelungate şi complicate au fost preluate ide creiere electronice, producţia a fosit automatizată, s-au introdus maşini-unelte die mare precizie şi eficienţă, aparatele de măsurat, contrai şi testare au ajuns la parametri pe care Chevalier, Petzval sau Steinheil nici nu i-ar fi putut imagina. în acelaşi timp, o anumită înţelepciune recunoaşte adevărul că deocamdată, cu mijloacele şi cunoştinţele existente, perfecţiunea nu poate fi atinsă. Se stabileşte doar un compromis între cerinţe divergente, străduinţa principală constînd în reducerea simuiltantă la minimum a efectelor aberaţiilor.

Obiectivele sînt adevărate bijuterii moderne, zămislite azi dintr-o sută de compoziţii diferite de sticlă fină, topite în cuptoare de platină, tăiate cu diamante, şlefuite cu precizie milimicronică şi asamblate de mîini dibace în sisteme de o neasemuită ingeniozitate. Sînt ele oare suficient de preţuite de cei ce le folosesc?!

*
* •

Se poate afirma fără teama de a fi dezminţit că azi s-a ajuns la faza cînd orice obiectiv, de la un anumit nivel de preţ în sus, este un obiectiv cu care se pot obţine imagini de o înaltă calitate tehnică. Exitînd o gamă atît de vastă de obiective cu parametri diferiţi, este bine să ne punem întrebarea:

CE NE INTERESEAZĂ LA UN OBIECTIV?

O parte din informaţii sînt gravate chiar pe montura obiectivului. Astfel aflăm cine a fabricat obiectivul (uzina producătoare), denumirea obiectivului (Planar, Sonner, Industar, Yashiko, M. L. etc.), numărul de serie al

obiectivului, distanța focala (f=50 mm, f = 135 mm_ etc.) şi luminozitatea ohiectivului, exprimată prin metoda obişnuită, adică prin raportul dintre diametrul deschiderii maxime şi distanța focala (1:2, 1:6,3 etc.). La unele obiective se menționează şi unghiul de cuprindere, gravîndu-se semnul geometric al unghiului cu cifra, corespunzătoare

18, 90 etc.). O vreme se mai menționa dacă a fost aplicat un strat corespunzător de fluor metalic. Astăzi aproape totalitatea obiectivelor *sînt* tratate, aşa că numai rareori este gravată şi această informație care a devenit subînțeleasă.

1. Distanța (lungimea) focală este prima şi una dintre cele mai importante informații ipte care trebuie s-o avem despre un obiectiv. Ea determină a) mărimea imaginii subiectului care se formează pe peliculă; b) unghiul de cuprindere al obiectivului; c) formatul şi tipul de aparat la care poate corespunde; d) claritatea în profunzime; e) tipul de deformări de perspectiva care se obțin; f) domeniul de aplicabilitate; g) efectul artistic pe care îl favorizează. Sa le analizăm pe .Jind.

a) Un subiect fotografiat de la aceeaşi depărtare cu obiective de distanțe focale diferite, va apărea de mărimi diferite şi anume în raport direct cu mărimea distanței focale. Deci, cu cît distanța focală va fi mai mare, imaginea subiectului va fi şi ea mai mare şi invers. în practică, efectul se manifestă ca şi cum. s-ar varia depărtarea aparatului de subiect, deşi aceasta rămîne constantă şi elementul variabil este numai distanța focală. Dacă din motive obiective fotograful nu se poate apropia de subiectul pe care doreşte să-l fotografieze, el va monita un obiectiv

cu distanța focală mare şi astfel va „apropia" subiectul, obținîndu-1 „mare" în cadru. Avînd la dispoziție un set de ohiective cu distanțe focale diferite, el va putea alege pe acela care îi va da imaginea subiectului cea mai convenabilă ca măirime. Toate obiectivele, indiferent de construcția lioir, dor avînd aceeaşi distanță focală, vor reda pe peliculă acelaşi subiect la dimensiuni egale, dacă este menținută aceeaşi depărtare față de subiect.

b) şi c) Dacă se priveşte imaginea proiectată de un obiectiv cu diafragma deschisă, se va observa că ea are forma unui cerc a cărui luminozitate descreşte spre periferie, simultan cu o deteriorare a clarității. La,obiectivele normale, de calitate, suprafața cercului cu maximă luminozitate şi claritate are un diametru egal (sau mai mare) cu distanța focală. In cercul ou calități optime se poate înscrie un dreptunghi sau un pătrat, a cărui diagonală este egală cu diametrul cercului, deci şi cu distanța focală. Astfel se obțin datele referitoare la unghiul de deschidere al obiectivului şi la formatul corespunzător de negativ. Există însă şi construcții sipeciale de obiective: sugerangulare şi teleobiective. La superangular, diametrul cercului cu calitați optime (puterea de acoperire a obiectivului), depăşeşte lungimea distanței focale şi la teleobiective

diametrul este mai mic. Prin diafragmare se măreşte puterea de acoperire a obiectivului.

Deoarece la formatul 24/36 există gama cea mai mare de obiective interschimbabile, prezint în cele ce urmează un taJbel ide distanțe focale, în cm, şi unghiul corespunzător:

5 _45°	10 —22°		23—10°
5,8—40°	13,5—18°		50— 5°
7.5—	33°	15 —16°	
8.5—	28°	18 —131/2°	

In general, uln oibiectiv construit pentru un anumit format nu se recomandă a fi folosit la alt format, fiindcă întotdeauna vor apărea pierderi de calitate.

d) Claritatea în profunzime este invers proporțională cu distanța focală. De aceea la obiectivele cu distanță focală mare şi la teleobiective, trebuie accentuată grija cu care se reglează claritatea şi trebuie controlat pe geamul mat sau cu ajutorul inelului de profunzimi, dacă porțiunea din subiect care interesează poate fi cuprinsă în întregime în zona clară. Adesea, la distanțele focale marii şi la subiecte care şînt relativ apropiate, nu ajută nici diafragmarea extremă.

e) Trebuie reținut un fapt: perspectiva se modifică numai în funcție de distanța aparat-subiect. Dacă, de exemplu, ,se fotografiază un cub cu un grandangular, fotograful va trebui să se apropie de el pentru a „umple" formatul; cubul se va vedea alunigit în adîncime, cu linii de fugă accentuate. Se va spune în mod greşit că grandangularul exagerează perspectiva. Dacă acelaşi cub se va fotografia cu un teleobiectiv, fotograful va trebui să se îndepărteze mult pentru a-1 cuprinde în cadru; cuibul se va vedea aplatizat. Se va spune tot în mod greşit că teleobiectivul comprimă perspectiva. Control: de la depărtarea la care s-a fotografiat cu teleobiectivul, se va face o fotografie şi cu grandangularul. Apoi, în laborator se vor mări ambele negative pentru a obține cuburi de mărimii egale — nu se va observa iniei o deosebire în redarea în perspectivă. Se adevereşte astfel că nu distanța focală, ci depărtarea este cea care modifică perspectiva.

f) Cunoiscînd caracteristicile de mai sus, fotograful se va putea ghida în alegerea tipului de obiectiv corespunzînd mai bine anumitor subiecte. Astfel, superangularul datorită unghiului său mare de cuprindere se va utiliza la un subiect cu o extindere mare orizontală şi verticală cînd fotograful nu are posibilitatea de a se îndepărta suficient de subiect. Astfel de cazuri se întîlmesc 1a fotografierea de interioare, de străzi înguste, grupuri în studio etc.

Obiectivul normal este un obiectiv de utilizare generală, pentru' toate subiectele obişnuite. Fiind de obicei obiectivul cu luminozitatea cea mai

mare, este indicat pentru instantanee în condiții nefavorabile de lumină. Teleobiectivele se folosesc în cazurile în care fotograful nu se poate apropia de subiect şi totuşi doreşte să aibă o imagine mare a acestuia. Teleobiectivele medii sînt foarte potrivite pentru portret.

g) în fotografia artistică sînt bine venite efectele de deformări de perspectivă, aparente, arătate mai sits. Super, angular ui favorizează sub-linierea senzației de mărime, de diferențe de dimensiuni între oamenii şi obiectele din apropiere şi din depărtare şi, atuinci cînd este folosit la vederi în plonjon siaiu contraplonjon, se obțin linii divergente sau convergente de un puternic dinamism. Se observă o tendință din ce în ce mai marcată la mulți artişti fotografi, de a evita folosirea obiectivului normal, tocmai fiindcă redă o imagine prea „normală" într-o epocă în care s-a ajuns la o suprasaturație de fotografii banale, iar în alte arte se pedalează pe insolit. Totuşi obiectivul normal rămîne neîntrecut pentru acele imagini în care artistul îşi .bazează mesajul pe claritate maximă. Teleobiectivele, astăzi cu o luminozitate apreciabilă şi cu definiție bună, au înlesnit fotografului surprinderea vieții pe viu de'la distanță, fără să fie Observat. Este un domeniu vast, specific fotografic, prin care am aflat multe despre noi. De asemenea, teleobiectivul înlesneşte realizarea unor portrete mai naturale, fiindcă făcînd fotografiile de la o oarecare distanță, modelul nu mai este inhibat de proximitatea aparatului şi a fotografului.

2. Luminozitatea obiectivului. Desigur, orice fotograf are dorința să fie posesorul unui obiectiv cît mai, luminos. Va avea astfel la dispoziție o rezervă de posibilităţi pentru zile „negre", mohorîte, pentru a realiza fotografii la lumina existentă, adesea foarte slabă. îlnsă, nu numai în ce priveşte obiectivele, orice cîştig într-o direcţie este întovărăşit de o pierdere în altă direcţie. Pe de-o parte, construcţia de obiective cu luminozităţi extreme dereglează compromisul arătat mai înainte între cerinţele divergente pentru eliminarea aberaţiilor. Pe de altă parte, claritatea în profunzime la obiective foarte luminoase este foarte redusă. Iată-ne deci la concluzia că luminozitatea obiectivelor antrenează deteriorarea clarităţii şi micşorarea profunzimii. De aceea nu este recomandabil să se tindă spre obiectivele cele

mai luminoase, ci spre cele cu o luminozitate de 1:2,8 sau 1:2 fiindcă cea mai mare proporţie a imaginilor realizatei de un fotograf nu se situează niciodată sub această limită. în caz de nevoie, în condiţii defavorabile de lumină, este preferabil să se recurgă la o peliculă cît mai sensibilă şi o developare forţată, decît la un obiectiv cu luminozitate extremă.

3. Examinarea clarității. De fapt, pentru cerințele curente, claritatea pe care o poate furniza, un obiectiv este o chestiune de apreciere subiectivă, atît din partea fotografului, cît şi din partea nenumăraților privitori ai imaginilor. De altfel, în afară de caracteristicile obiectivului, claritatea finală a fotografiei mai este influențată şi de alți factori: calitatea peliculei şi a hîrtiei, expunerea, developarea, gradul de mărire al fotografiei (bineînțeles aici pot influența tipul şi calitatea aparatului de mărit şi a obiectivului său), distanța de la care este privită fotografia etc. Totuşi, producătorii de obiective se conformează unor etaloane stricte, care determină în mod obieotiv performanțele. Fotograful obişnuit, neavînd la dispoziție aparaitajul complicat de testare, trebuie să ia drept bune afirmațiile producătorului.

Există două criterii principale de definire matematică a ceea ce se numeşte claritate.

a) *Cercul de difuzie.* Calculul se bazează pe constatarea că un om cu vedere normală nu poate să deosebească de la distanța obişnuită de citire (25 cm), un punct (în accepțiune geometrică) de un disc cu un diametru de 0,25 mm. Acesta ar constitui deci un etalon acceptabil pentru determinarea calității. Un al doilea element în calcul este constatarea că pentru a obține o impresie corectă a perspectivei, fotografia trebuie privită de la o, depărtare egală eu distanța focală a obiectivului (normal!) cu care a fost realizată fotografia. Aceasta ar însemna că o fotografie realizată cu uns obiectiv de 10. cm, ar trebui privită de la 10 cm. Deoarece aceasta însă nu este o depărtare normală pentru privit, fotografia trebuie mărită de 2^2 **ori pentru a permite privitul dle ia 25 cm. De, aici reziulit|ă că penit.ru a obține un cerc de dafuizie de 0,25 mm la o mărire de 2V2 ori, cercul de difuzie de pe negativ trebuie să fie de 0,1 mm, adică 1/1 000 din distanța focală. La negativele de format mic cane trebuie mult mărite, exigențele sînt mai severe, deoarece există tendința ea fotografiile mari să fie totuşi examinate de la o depărtare normală (25 cm), care este mai mică decît diagonala lor. De exemplu, o mărire 24/30 cm de pe un. negativ de format mic (24/36 mm) realizat cu obiectivul normal (5 cm), reprezintă o mărire ele circa 10 ori. Pentru ca diametrul**

cercului de difuzie de pe fotografie să fie de 0,25 mm, el trebuie să aibă 0,025 mim pe negativ. Raportul dintre distanța focală și acest din urmă diametru nu mai este dte 1/1 000, ci 'de 1/2 000! De aceea, iată unul dintre motivele importante pentru care nu se recomandă utilizarea la format mic a unor obiective construite pentru formate mai mari.

Pentru obiectivele superangulare şi teleobiective se vor lua Întotdeauna ca bază calculele de mai sus, fiindcă toate obiectivele pentru acelaşi format de negativ trebuie să aibă acelaşi cerc de difuzie, indiferent de distanța lor focală.

b) *Puterea de rezoluție.* Claritatea mai poate fi indicată şi prin capacitatea obiectivului de a reproduce un cît mai mare număr de linii distincte pe milimetru. Se foloseşte mult acest indicator. Totuşi, dacă el este dat numai pentru regiunea centrală, poate induce în eroare, deoia-
rece acțiunea aberațiilor insuficient corectate apare mai ales spre periferia imaginii.

4. Diafragma îndeplineşte două funcții importanlte: reglează cantitatea de lumina care pătrunde pînă la emulsie şi modifică claritatea în profunzime a obiectivului. La obiectivele de construcții mai vechi sau la unele obiective foarte luminoase, care sînt insuficient corectate spre marginii, se poate elimina prin diafragmare efectul aberațiilor, utili- zîndu-se numai regiunea centrală a obiectivului, care produce o imagine clară. In genera] însă, la obiectivele moderne de calitate, bine corectate, nu se poate spune că se obține o imagine mai clară prin diafragmare. Dimpoitrivă, la diafragme foarte mici (f 16 şi mai mult) se produce fenomenul de difuzie care deteriorează claritatea.

în ziua de azi diafraigma este montată între grupurile de lentile care formează obiectivul. Cu precădere se foloseşte tipul „iris", format din- tr-un set de lamele glisante, care se strîng concentric, micşoriinid progresiv diametrul cercului de pătrundere al razelor de lumină. Trebuie reținut faptul că cifrele care indică stadiul de închidere al diafragmei sînt, ca şi cele care indică luminozitatea maximă a obiectivului, rezultatul raportului dintre distanța focală şi diametrul cercului format de lamelele diafragmei. Pentru a se uşura calculul expunerilor, ordinea cifrelor indicatoare de pe inelul de diafragmare este de la simplu la dublu, ide la o cifră la cea următoare. Astfel, cantitatea de lumină care pătrunde la peliculă cînd obiectivul este diafragmat la 8 este aproximativ dublă față de cea de la 11 şi de patru ori mai mare decît cea de la diafragma 16 etc., fiind însă nuimai jumătate din cea de la 5,6.

S-a arătat mai înainte însemnătatea sistemului de diafragmă cu pre- seleoție, mai ales la aparatele SLR. Pasul următor a fost diafragmarea automată, comandată direct de expanometru. Marele avantaj al acestei automatizări este că fotograful nu miai trebuie să aibă grijă să modifice diafragma pentru fiecare trecere de la o condiție de lumină la alta. Pe de alta parte, diafragmarea devine mai precisă, deoarece ea nu se limitează inumai la pozițiile date de cifrele gravate pe obiectiv, ci valorile exacte măsurate de

exponometra pot fi (amplasate în oricare punct între două cifre. Valoarea diafragmei este arătată de un ac indicator în vizor, astfel că fotograful poate să-şi dea seama şi de profunzimea pe care o are la dispoziţie. Dacă este prea multă sau prea puţină lumină penjpru timpul de expunere ales, se calează în mod automat butonul de declanşare şi nu se liberează decît atunci cînd se modifică timpul de expunere astfel ca acul indicator să iasă din plajele de supra sau subexpu- nere. Atîta timp cît sistemul automat funcţionează perfect (?!), diafragma automată este ideală mai ales pentru fotografia de mişcare pe film color.

5. Sistemul de obturaţie. în raport cu intensitatea luminii, pelicula trebuie să primească o cantitate foarte precis determinată. Această canti-

tate de lumină este limitată, după cum 5-a arătat mai sus, prin diafragmare; sistemul de obturaţie o limitează şi în timp, realizînd ceea ce se numeşte „expunerea" (timpul de expunere). Valorile timpului de expunere sînt foarte diferite, putînd să însumeze multe minute, sau fracţiuni de miimi de secundă. De aceea, trebuia construit acel mecanism foarte precis şi rezistent (un obturator trebuie să reziste ,La zeci de mii de declanşări!), compact şi silenţios, cu o funcţionare de înaltă fiabilitate în orice condiţii de temperatură, umiditate şi presiune atmosferică.

La ornice obturator intervalele dintre timpii de expunere sînt astfel stabilite, încît .să poată fi corelate direct cu intervalele dintre valorile diafragmelor — tot de la simplu la dublu într-o direcţie şi invers în cealaltă direcţie. In ultirjiii anii s-a convenit următoarea ordine, care se găseşte la toate aparatele şi exponomeitrele noi: 1 sec., 1/2, 1/4, 1/8, 1/15, 1/30, 1/60, 1/125, 1/250, 1/500, 1/1 000. Pentru timpi mai lungi de o secundă există poziţia B la oare se apasă pe butonul de declanşare şi obturatorul rămîne deschis atîta timp cît este menţinută .presiunea. Pentru .timpi foarte lungi — de ordinul multor minute — există la unsele aparate şi poziţia T. La aceasta, obturatorul se deschide printr-o apăsare şi rămîne astfel, pînă cînd este închis printr-o a doua apăsare.

Existînd atît :1a obturator cît şi la diafragmă scale la care diferenţa dintre cifrele indicatoare este de la simplu la dublu, orice mutare într-o direcţie pe o scală, se compensează pe cealaltă scală printr-o mutare egală în direcţie contrară. Astfel cuplul 8/125 are aceeaşi valoare ca şi cuplul 5,6/250 sau 11/60 etc.

Fotograful va alege cuplul cel mai potrivit în funcţie de viteza cu care sie deplasează subiectul sau de profunzimea necesară. Cuplurile sînt indicate foarte clar pe orice exponometru.

Dintre multele sisteme de oibturaţie încercate în decursul vremii, azi doar două sînt celle mai răspîndite: obturatorul central montat în interiorul obiectivului şi obturatorul cu perdea în plan focal. în general, aparatele cu obiective oare nu se pot înlocui sînt prevăzute cu obturator central. La aparatele cu obiective interschimbabile ise preferă obturatorul cu perdea din următoarele motive: dacă fiecare obiectiv ar avea propriul său obturator central, ele ar deveni mai costisitoare; în acest' caz, aparatul şi obiectivul ar

trebui să fie înzestrate ou dispozitive de •declanşare care să se cupleze perfect; cînd se scoate un obiectiv pentru a fi înlocuit cu altul, ar trebui să existe un ecran care să protejeze pelicula de pătrunderea luminii oare ar voala-o (ca de exemplu la aparatele Hasselblad); la aparatele cu oglindă şi vizare prin Obiectiv, obturatorul central complică mult şirul de operații necesare pentru vizare şi apoi pentru declanşare.

Dilema „obturator central sau obturator cu perdea" a preocupat mult timp şi mai preocupă încă atît pe constructori, cît şi pe fotografi.
Ambele prezintă deopotrivă avantaje şi dezavantaje, dar la nici unul precizia mu ajunge chiar la 100 la suită. Totuşi, în ultima vreme s-au făcut progrese mari în construcția obturatoarelor cu perdea pentru format mic (35 mm), astfel că balanța a fost mult înclinată în favoarea acestora. Obturatoarele cu perdea pentru formatele mari, mai vechi, se comparau defavorabil cu obturatoarele centrale contemporane lor. Ele jTfUf dădeau o expunere egală pe toată suprafața negativului, erau greoaie şi se defectau uişor, făceau un zgomot miare atît la armare cît şi la declanşare.

Cînd au început să apară fulgerele obişnuite şi cele electronice, obturatoarele cu perdea se sincronizau mai greu şi puteau fi utilizate numai pentru timpi lungi (pînă la 1/25!). Deşi astăzi unele modele pot fi utilizate şi ia timpi pînă la 1/125, totuşi se mai compară încă defavorabil în această privință ou obturatoarele centrale care pot fi sincronizate pînă la 1/500. în ceea ce priveşte însă posibilitățile de utilizare şi viteza maximă chiar pînă la 1/2 500 (față de 1/5Q0 la obturatoarele -centrale), obturatoarele ou perdea sînt superioare. Chiar şi zgomotul a putuit să fie mult redus la ultimele tipuri, astfel că în general nu mai supără.

Dealtfel nu după multă vreme se vor fi perfecționat obturatoarele electronice oare se experimentează acum cu mult succes. Ele voir fi mai sigure, mai precise şi mai uşoare. Se vor elimina toate iacele arcuri caire îşi pierdeau treptat elasticitatea, roțile dințate oare se uzau şi toate acele pîrghii şi articulații care erau tot atîtea surse de defecțiuni. Se va termina lupta eroica pentru întîietate dintre ultimele două sisteme de Obturație care mai supraviețuiseră.

CÎTEVA OBIECTIVE DEOSEBITE

Obiective flou (soft-focus, Weichzeichner). Mai ales pentru portret, dar şi pentru unele fotografii de atmosferă, de peisaj etc., s-au construit obiective speciale care mențineau un număr de aberații, mai ales de sfericitate, pentru a forma o imagine cu efect de aureolare în jurul punctelor luminoase clare. Foarte cunoscut a fost obiectivul „Imagon" construit de Rodenstock şi „Thambar" construit de Leiitz pentru aparatele Leica. Prin diafragmare efectul se reducea, treptat, pînă cînd dispărea la diafragme foarte închise. Deoarece acest efect poate fi produs prin mijloace simple, fără a fi nevoie de procurarea de obiective speciale, azi nu se mai produc astfel de obiective (vezi filtre de difuzie).

Teleobiective cu oglindă. Cu cît un teleobiectiv are o distanță focală mai mare, cu atît aresc şi dimensiunile lui în lungime şi în diametru. Pentru a evita aceste creşteri care deveneau monstruoase la Obiectivele de peste 50 o

cu luminozitate convenabilă, s-a adoptat soluția constructivă cu oglindă sferică. Deşi principiul a fost cunoscut şi aplicat ide mult la telescoape (Newton) şi la micmscoape, abila din anul 1931 (Schmidt) a început studiul folosirii oglinzii pentru construcția de obiective fotografice şi numai relativ recent au apărut primele teleobiective de calitate cu oglindă. Pe an ce trece ele se perfecționează şi desigur ca vor înlocui obiectivele miairi şi grele fără oglindă.

Obiective „ochi de peşte“ (fish-eye). Aoesite obiective, de dată foarte reoentă, se caracterizează printr-un unghi de cuprindere foarte mare: 180° (!), dar şi prin distorsiuni radiale foarte accentuate, care aiu fost abil exploatate de fotografi pentru a produce efecte dintre cele mai neaşteptate. Construcția lor derivă din „obiectivul pentru nori" al lui R. Hill, ameliorat de Zeiss, care a patentat în 1935 obiectivele „Pleoin“ şi „Spherogon".

Obiective anamorfotice. Apariția cinematografiei pe ecran lat a dat un nou impuls cercetătorilor în domeniul anamorfozei. Printr-un obiectiv special sau printr-un sistem anamorfoitiic (format din două prisme sau lentile cilindrice) montat în fața obiectivului obişnuit, se obține o comprimare a imaginii pe orizontală, fără a fi afectată dimensiunea imaginii pe verticală. Montînd sistemul anamorfotie pe obiectivul aparatului de proiecție, se obține, de pe filmul normal, imaginea pe ecran lat. Deocamdată, aplicarea obiectivelor anamorfotiice la fotografie mai este încă în studiai, însă, datorită marii mobilități în aplicarea unor principii noi, n-ar fii de minare oa în ourînid să lalpară şi aparate fotografice la oare să se utilizeze realizările din anamorfoză.

Obiective cu distanță focală variabilă (Zoom, transfoioator). Ultimul în enumerarea obiectivelor mai deosebite, însă în niciun caz ultimul ca ingeniozitate constructivă, importanță şi perspective de dezvoltare/în loic cia fotograful să care după el un întreg set de obiective cu diferite distanțe focale, el le va putea înlocui cu unul singur cu- distanță focală variabilă şi, în plus, va puiteai face cadraje mult mai preciise, cuprinzînd exact ceea ce doreşte. Apărute mai îmtîi în cinematografie, ele au fost treptat ameliorate şi simplificate, pînă cînd au ajuns la performanțele de azi şi s-au putut construi modele speciale şi pentru fotografie, mai ales după ce s-au răspîndit cu atîta succes aparatele monoobiectiv reflex (SLR) de format mic.

Construcția lor este foarte complicată, reprezentînd o mare realizare atît în optică, cît şi în mecanica fină. S-a reuşit pînă acum sa se obțină obiective cu diferențe apreciabile de distanță focală (de la 8 la 25 cm!) şi cu o manipulare simplificată. Astfel, reglarea clarității şi a deschiderii diafragmei rămîne valabilă pentru toate modificările de distanță focală şi calitatea optică a imaginii a progresat mult, mai ales în ultimii cîțiva -ani. Cu unele zoo|m-uri se pot face şi macrofotografii de la 7 cm depărtare (Viviitair). S-au redus miuilt dimensiunile şi igreuitatiea obiectivului. Totuşi sînt convins că încă nu s-a spus ultimul cuvînit în ceea ce priveşte ameliorarea acestui gen de obiective.

ACCESORII

 Pentru cele mai multe subiecte şi genuri die fotografii, mai trebuie şi

altceva în -afara doar a aparatului şi a obiectivelor. Toate aceste dispozitive ajutătoare se numesc accesorii. Lista lor poate fi foarte lungă şi fotograful fără discernămînt sau fără experienţă, este înclinat să-şi procure atâtea, încît să nlu-i mai încapă nici într-un geamantan mare cînd pleacă la drum. Cu timpul, pe măsură ce îşi va da singur seama de inutilitatea sau lipsa de eficienţă a unora, va renunţa la ele. în cele ce urmează se vor enumera doar cîteva din principalele accesorii, arătîndu-se utilitatea lor.

în primul rînd, fotografului grijuliu cu „uneltele" sale şi practic, îi Trebuie o *geantă* în care să poiată transporta aparatajul, accesoriile şi materialele negative, eventual un carnet de notiţe şi pixul. Există tot felul de variante, începând cu genţile făcute de producătorii de aparate (care sînt prohibitiv de scumpe), genţi rigide şi cele obişnuite. Fiecare fotograf trebuie să-şi facă grămadă aparatul (sau aparatele), accesoriile pe care le crede necesare şi filmele pentru o zi. în feluil acesta îşi va da seama de mărimea aproximativă a genţii. Geanta trebuie să ferească utilajul de praf, ploaie, scuituràturi (în vehicule), vibraţii, loviitiuri. Fiecare obiect trebuie să-şi aibă o despărţitură separată, unele chiar căptuşite cu spumă de polietilenă, dacă este vorba de aparate sau obiective. Fiecare obiect trebuie să poată fi scos uşor, la iuţeală, şi fotograful să ştie exact locul fiecăruia. Geanta trebuie astfel gînidită, înicît să poată fi utilizată cu diferite „garnituri" de obiecte. Este bine să aibă o curea lată pentru purtat pe umăr. Pentru confecţionarea acestei genţi, cel mai bun sfat este să vă consultaţi cu un marochiner priceput.

Exponometrul. Chiar dacă sînteţi fericitul posesor al unui aparat cu reglare automată a expunerii, procuiraţi-vă totuşi un exponometru. Există două categorii de exporaometre: sigure îşi nesigure; proouraţi-va cel mai bun, chiar dacă, pe moment, aceasta ar însemna un sacrificiu bănesc. Exponometrele încorporate în aparat sînt construite mai compacte, ca să se poată monta într-un lăcaş cît mai mic. Sînt ele bune, însă mai bun este exponometrul mare, .construit de o firmă specializată. Sistemele automate de reglare a expunerii sînt şi ele buine, însă sînit şi foarte fra- e. Dealtfel, pentru fotograful care vrea să depăşească stadiul de „apă- x>r pe buton“, exponometrul bun, independent de aparat, este o scula neînlocuiit. Cu el poite face măsurători comparative, calcule de expu- re pentru alegerea cu discernămînit şi precizie a acelor timpi ciare vor

0 notă personală imaginilor sale.

De preferat esite ultima generaţie de exponometre foto-electrice. Prin sibilitatea schimbării bateriilor atunci cînd se consumă, exponometrul menţine calităţile la acelaşi nivel. Este bine ca unghiul de cuprindere fie mai mic decît unghiul obiectivului normal şi să ofere atît posi- itatea măsurării luminii reflectate, cît şi a celei incidente. Exponentul trebuie foarte bine apărat mai ales ide lovituri, umiditate căldură mare. Periodic măsurătorile lui trebuie să fie comparate ou e ale unui exponometru de mare precizie.

Trepiedul şi alte suporturi. Nu toate fotografiile sânt „instantanee", din cauza luminii insuficiente, fie din cauza necesităţii de a dia- gma foarte mult, multe fotografii trebuie realizate cu timpi miai igi de 1/30. Acest

barem minim de 1/30 pentru fotografiatul cu apa- ul în mină este însă valabil numai pentru obiective grandangulare normale. La teleobiective, mai ales la cele cu distanțe focale lungi, emul se situează la 1/125 sau chiar la 1/250!
Deşi unii fotografi afirmă că ei poit fotografia cu aparatul în mîna ar şi la o secundă, să-i lăsăm să rişte ei şi noi să alegem varianta cea
1 sigură: trepiedul. Principala lui calitate trebuie să fie aceea de a fi
d, adică să mențină aparatul nemişcat, în poziția fixată, chiar dacă e un vînit tare. Desigur că fiecare ar dori ca trepiedul său să fie şi r, şi miic, şi lesne transportabil. Producătorii de trepiede caută să se formeze acestor dorinți, oferind o mare varietate de modele, totuşi :e compromis merge pîină la o anumită limită. Cu cît aparatul este
mare, cu cît teleobiectivul este mai greu şi cu o distanță focală mai şă, cu atît trepiedul trebuie să fie mai solid. Există trepiede speciale tru utilizare num,ai în studio cu aparate grele tehnice. Mai există >iede pentru deplasări; acestea sînt suficient de uşoare pentru a putea ransportate şi cele de calitate bună oferă un sprijin stabil chiar şi tru aparate mai grele. Cele trei picioare sînt telescopice; se preferă ea la oare lungimea fiecărui picior poate fi fixată după nevoie, prin- n dispo-ziitiv de strînigere. Se recomandă să se aleagă acele trepiede
i mai au şi o coloană centrală care se poate ridica şi coborî după >skăți. Mai există şi -trepiede „penitiru amatori", mici, compacte,
e, uşoare, avînd şi o geantă elegantă. Ultimele tuburi ale picioarelor scopioe ajung să fie mai subțiri decît un creion şi la cea mai mică gere, întreaga structură vibrează secunde în şir. Nu se poate pune
pe acestea.

Foarte important la orice trepied este capul Lui, adică partea de contact cu aparatul. Toate aparatele au, într-o poziție favorabilă oare să le asigure echilibrul (au şi teleobiectivele mai puternice), un locaş în care se înşurubează capul trepiedului. Atenție! Controlați dacă locaşul aparatului corespunde ca dimensiune cu şurubul trepiedului! Mai controlați lungimea acestui şuirub; el nu trebuie să fie prea lung pentru ca atunci cînd se strînge, aparatul să fie susținut şi de rondelia plată care se află la baza şurubului.

Cel mai bum cap de trepied este acela cu *articulație cu nucă.* Dacă trepiedul nu are o astfel de articulație, ea trebuie neapărat procurată. Esite bine ca ea să fie solidă, cu un fluture de strîngere suficient de mare ca să poată fi manipulat comod. Articulația trebuie să permită cu uşurință un cît mai mare număr de poziții ale aparatului, inclusiv fotografierea perpendiculară de sus în jos. O dată fixată articulația, nu trebuie să mai permită tnioi un fel de alunecare.

în practică, nu întotdeauna este necesar să se fotografieze cu timpi de expunere foante lungi. Există o zonă intermediară — între 1/30 şi 1/4 sau chiar 1/2 — în care mu întotdeauna este nevoie de trepiede solide, mai ales dacă fotograful poate să rămînă nemişcat în acest răstimp, să-şi oprească răsuflarea şi să-şi sprijine capul şi mîinile de un perete, o masă sau alt suport. Ca să se asigure un plus de stabilitate se recurge fie la un *suport-lanț,* fie la un *suport pe piept.* Primul se confecționează foarte uşor dintr-un

şuruib care să se potrivească în locaşul aparatului şi un lanț cam de înălțimea unui om, fixat de acest şurub. Cînd se fotografiază, aparatul se ține în poziția normală iar capătul de jos al lanțului se ține suib talpa piciorului, astfel ca lanțul să fie bine întins. Suportul pe piept este format dintr-o curea care se prinde în jurul gîtului. Aparatul, ținut la înălțimea ochilor, este susținut 'de o mică coloană telescopică ajustabilă oare, la rîndul ei, este prinsă de curea în dreptul pieptului. Apăsând aparatul în jos cu mîinile, el devine destul de stalhil pentru expuneri nu prea lungi. Pentru teleobiective se fabrică un suport *pat de puşcă* oare se fixează la umăr ca orice pat de puşcă obişnuit şi se mai aminteşte un *miner pistol,* la oare se rezolvă cerința unei declanşări mai line.

O recomandare deosebită merită *suportul-menghină.* Este aproape universal ca utilizare, oferă stabilitate mare, esite foarte mic şi poate fi confecționat de oricine. Se găsesc şi în comerț ia prețuri abordalbile. Elementul principal este acea menghină mică din toate seturile de traforaj (se poaite cumpăra separat). Pe partea de sus şi pe cea laterală se sudează cîte un şurub de trepied. înitr-unul din acestea, după caz, se înşurubează o articulație solidă cu nucă şi suportul este gata. Se poate prinde de orice — masă, spătar de scaun, fereastră, gard, par înfipt în pămînt etc. — şi oferă oriunde un suport de nădejde, chiar pentru aparate mai grele.

Cînd se recurge la vreun suport panitru stabilitate, declanşarea nu mai trebuie făcută apăsînd ou degetul pe butonul ide declanşare. Este nevoie de un *declanşator flexibil,* cu ajutorul căruia obturatorul este aicțiomit de la o oarecare distanță, fără a mai fi aitins de mina fotografului care poate provoca o mişcare sau vibrație în timpul expunerii. Este bine să se aleagă declanşatoarele flexibile mai lungi, care amortizează miai bime orice mişcare şi, dacă se găsesc, acelea care suplinesc poziția T acolo unde aceasta sniu esite prevăzută la obturator (cu doi timpi: o apăsare pentru deschiderea obturatorului, altă apăsare pentru închiderea lui).

înainte de a trece la alte accesorii, aş vrea să adaug ceva despre trepied. El nu trebuie considerat doar ca un mijloc tehnic oarecare, un simplu suport pentru aparat. El este miai mult. El înlesneşte pătrunderea spre fotografia gîndită, spre analiza atentă a' elementelor care sînt incluse în cadru, spre aprofundarea înțelegerii şi dezvoltării limbajului plastJc-fotografie. Numai atunci cînd aparatul este fixat pe trepied, există răgazul de a privi imaginea decupată din viață, izolată de ceea ce se află în jurul ei şi numai atunci ea se poate judeca critic, avînd posibilitatea de a aduce acele mici modificări cu urmări mari în calitatea imaginii finale.

TOT MAI APROAPE

După cum s-a văzut, aparatele de atelier şi cele tehnice modeme sînt prevăzute cu un burduf cu du'blă şi chiar triplă extensie, care permite fotografierea de aproape. Celelalte aparate, cele obişnuite, de format 6/6 sau 24/36, sînt construite ca o carcasă, în general cu obiective prevăzute cu un şurub care permite reglarea clarității sau cu o posibilitate limitată de a glisa peretele din față in care este montat obiectivul. De obicei aceste aparate permit fotografierea de la minimum 80 cm—lm (cînd se folosesc

teleobiective, distanța minimă este mult mai miare). Pentru a face totuşi posibila fotografierea de obiecte mici din apropiere, există două posibilități: aplicarea de *lentile adiționale* şi, la aparate cu obiective interschimbabile, intercalarea de *inele* de diferite lățimi între aparat şi obiectiv.

Lentilele adiționale sînt de fapt nişte simple menisouri care se montează peste partea frontală a obiectivului. Rolul lor este de a scurta distanța focală inițială a obiectivului, mărind astfel, în mod relativ, distanța dintre peliculă şi obiectiv (extensia). Astfel, proporțional cu mărirea numărului de dioptrii al lentilei adiționale, se poate fotografia clin ce în ce mai aproape. Totuşi, se atrage atenția că acest adaus la caracteristicile optice ale obiectivului îi dezechilibrează calitățile precis calculate şi, cu cît lentila adițională este mai puternică, ou atît mai mult se simte influența ei defavorabilă. De aoeea trebuie să se fotografieze cu diafragme foarte mici. Dealtfel, diafragmarea severă este cerută şi de faptul că zona de claritate în profunzime devine din ce în ce mai mică, cu cît se fotografiază mai de aproape.

Inelele intercalate măresc în mod efectiv extensia. Pentru cei care posedă aparate la care pot fi montate, ele sînt de preferat lentilelor adiționale pentru că nu dezechilibrează în nici un fel calitățile sistemului optic al obiectivului şi die aceea se pot monta, teoretic, oricîte inele.

Pentru fotografii realizate la distanțe foarte mici — domeniul atît de interesant din punct de vedere tehnic şi artistic al *macrofotografiei* — se produc dispozitive speciale cu burduf oare, ca şi inelele, se intercalează între aparat şi obiectiv. Acestea permit realizarea de fotografii mai mari decît mărimea naturală, de la distanțe foarte mici, cu o reglare precisă a clarității care devine foarte riguroasă în aceste împrejurări.

Filtrele colorate. Se menționează doar existența lor ca accesorii foarte importante. Despre rostul lor se va insista la locul potrivit.

Ecranele de difuzie (Duto). Vorbind despre obiective, s-a arătat că există unele care produc o aureoilare în jurul punctelor luminoase claie. Acest efect este de obicei numit floiu (artistic) sau soft focus. Astfel de obiective nu mai sînt în producția curentă pentru aparatele de format mic şi mijlociu, pe de o parte pentru că a trecut (deocamdată?) moda fotografiilor flou şi, pe de altă parte, pentru că astfel de efecte pot fi produse şi cu mijloace mai simple: eoranele de difuzie. Pentru a se obține această alternare dintre flou şi clar, ecranele de difuzie sînt confecționate din sticla[1] fină, pe suprafața căreia sînt prevăzute la intervale regulate, mici ridica tur i sau rizuri, fie sub formă de cercuri concentrice, fie sub formă de grile. Efectul este mai puternic cînd denivelările din sticlă sîrit mai apropiate. Prin 'diiafriagmare se micşorează efectul de difuzie. în afara ecranelor de difuzie aflate în comerț, orice fotograf îşi poate confecționa singur astfel de ecrane, începînd cu scrijelarea cu un diamant de geamgiu a unui model -pe o sticlă obişnuită şi ajungînd pînă Ja aplicarea peste obiectiv a unui tifon sau a altor țesături rare. Unii fotografi, cînd n-au nimic mai bun la dispoziție, îşi ung obiectivul cu grăsime luată cu degetul de pe frunte. Bineînțeles, că amploarea şi forma aureolării este diferită, după mijloacele folosite.

Efect de difuzie poate fi produs şi la mărit, aplicînd peste obiectiv acelaşi tip de ecrane. Totuşi nu se recomandă acest procedeu pentru că efectul obținut este contrariul a ceea ce numim auireolare. Ecranul difuzează lumina şi efectul devine vizibil mai ales la frontiera dintre alb negru,

lumina difuzîndu-se spre întuneric. Difuzarea obținută la foto- ifiere pane normală, deoarece se formează acel halo în jurul punctelor ruin oase, albe. Cîtod se aplică ecraniul de difuzie ila obiectivul apara- Lui de mărit, el va produce acelaşi efect, ,adică difuzarea razelor lumi- ase care însă, die astă dată, devin negre pe hîrtia fotografică. Astfel, loc ca albul să se difuzeze în negru, negrul se difuzează în alb — rezultat nedorit, urît.

Filtrele de polarizare. în cazurile în care este necesar a se fotografia iecte acoperite cu sticlă sau aflate în vitrine, se folosesc filtre speciale re elimina imaginile întâmplătoare reflectate- de suprafața geamului, nomenul eliminării acestor reflexii cu ajutorul polarizării luminii este loscut. Filtrele nu pot fi folosite decît la aparatele cu vizare directă in obiectiv, deoarece efectul trebuie urmărit în 'timp ce se roteşte tirul, pînă cînd se observă dispariția maximă a imaginii reflectate, ai trebuie arătat că uneori dispariția imaginii nedorite este totală.

Parasolarul. Pentru a evita, mai ales la fotografiile în contralumină, trunderea în obiectiv sau pe suprafața lui de raze puternice de lumină

1 afara cadrului imaginii, se montează pe obiectiv o apărătoare, mită parasolar. Razele rebele pot provoca lumină reflectată în interul obiectivului sau al aparatului, voalând pelicula sau micşorând îtrasitul imaginii. Parasolarele se confecționează de obicei din tablă jțire, peste care se aplică o vopsea neagră mată. Ele pot avea forma pîlnie rotundă sau pătrată, saiu o formă de ciutie dreptunghiulară, atenție deosebită trebuie dată adâncimii şi unghiului de deschidere al rasolarelor. Dacă sînit prea adinei, ele riscă să taie o parte din cadrul aginii, mai ales la colțuri, produeîndu-se ceea ce se numeşte vigpetare. ; cît distanța focală a obiectivului esite mai mare (avînd deci un unghi cuprindere mai mic), parasolarul poate fi mai adânc, constituind o >tecție mai eficace a obiectivului.

Se recomandă, mai ales la fotografia color, să se lucreze în perma- îță cu parasolarul montat pe obiectiv. Se elimină astfel riscurile apa- ei accidentale a voalului.

Dacă, dintr-o întâmplare nefericită, s-a uitat parasolarul acasă, se ute umbri obiectivul ținând mâna în calea razelor care vin spre obieotiv. aparatele cu vizare prin obiectiv se poate determina foarte precis îiția exactă a mîinii.

Bineînțeles că fantezia producătorilor de accesorii fotografice este

i miare decît lista pe care am întocmit-o. Țin totuşi să mai adaug ir două care au o mare valoare practică. O *pensulă fină* pentru epărtat praful depus pe obiective sau alte impurități din interiorul tra/tuilui şi o bucată mică de *piele de căprioară* cu care se şterg obiec

tivele* *după* ce s-a îndepărtat praful cu pensula. Sînt ^uşoare, nu ocupa spaţiu şi adesea contribuie mai mult decît alte accesorii la buna calitate a imaginilor.

Marea varietate a obiectivelor şi a accesoriilor este o binefacere numai pentru fotografii ou discernămînt. Pentru ceilalţi, este o povara şi la propriu şi la figurat. De cele mai multe ori calitatea finală a fotografiilor nu depinde de mijloacele complicate cu care au fost realizate. Fotograful bun tinde spre simplificare şi utilizarea cît mai eficientă a cîtorva „piese" bine alese şi potrivite cerinţelor subiectelor preferate.

MATERIALE FOTOSENSIBILE NEGATIVE ŞI POZITIVE

... Şi iată că vine clipa în care imaginea, prinsă în capcana aparatului şi proiectată de obiectiv pe o suprafaţă plană în toate detaliile ei minunate, trebuie să fie dăruită viitorului. Prin scurta zvîcnire a obturatorului, ca prin farmec, mişcarea este oprită din curgerea ei continuă şi efemerul devine peren ...

De cînd e omenirea, a existat această dorinţă de a permanentiza clipa, înfăţişarea, evenimentul. S-au străduit pictorii, desenatorii, sculptorii, să îndeplinească acest adînc deziderat, dar reuşita lor nu era decît parţială, fiindcă oamenii, totdeauna bănuitori, nu puteau şti cît era luat din viaţă şi cît adăugau aceştia de la ei, cît era meşteşug, plăsmuire sau adevăr. Treptat, dorinţa fierbinte de imagini adevărate prinde viaţă. Cîte minţi au contribuit ca visul să devină aevea? Să amintim doar cîteva.

Se bănuia de mult că lumina avea o anumită „putere". Se observa, spre pildă, că lumina avea caracteristica de a „transforma", de exemplu de a decolora ţesăturile şi alte materiale. Unii, destul de tîrziu, mai negau acţiunea luminii. Astfel, de pildă, Robert Boyie (1627—1691) atribuia efectul transformator mu luminii, ci „aerului" şi, mai tîrziu încă, contele Rum f ord (1753—1814) susţinea în 1798 că toarte schimbările produse în corpuri expuse acţiunii razelor solare, se datorau căldurii şi nu luminii!

Alchimiştii făcînd tot felul de amestecuri bizare în retortele lor mis-terioase, au descoperit întâmplător caracteristici încă necunoscute ale unor substanţe şi amestecuri de substanţe. Din notaţiile lor criptice ne-.au rămas denumiri ca „argenitom cornei" sau „lapis lunearis", care înseamnă în limbaj modern nitrat de argint. Albertus Magnus (1193—1280), Geor- gius Agricola (1490—1555), Georgius Fabricius (1516—1571), Johanm Rudolf

IV

Glauber (1604—1668) au fost cîțiva dintre cei care în decursul
secolelor şi-au arătat mirarea atunci cînd nitratul de argint se înnegrea sub ochii lor. Se pare că numai Amgelo Sala în 1614 şi Wiilhelm Hurn- besrg în 1694, au afirmat ca înnegrirea s-ar datora razelor solare. Primul însă, care a abordat ştiințific acest fenomen şi prin experiențe a ajuns la concluzia neîndoielnică că sărurile de argint se înnegresc sub acțiunea luminii, a fost profesorul de anatomie de la Universitatea din Altdorf (lîingă Niirnberg), Johann Heinrich Schultze (1687—1744). El devine astfel părintele chimiei fotografice.

Pasul urmă tar îl face renumitul chimist suedez Cari Wilhelm Scheele (1742—1786). El arată că amoniacul dizolvă numai clorura de argint oare nu a fost expusă la lumină. Cea expusă se transformă în argint metalic şi devine insolubilă, o descoperire importantă care deschide calea posibilității de a „fixa" imaginea produsă de lumină. Prin altă experiență, şi anume acțiunea luminii transmise printr-o prismă care formează spectrul solar, el constată că razele cele mai active din punct de vedere chimic (cele mai actinice), sînt razele violete. Repetîmd mai tîrziu experiența de mai sus, elvețianul Jean Senebier (1742—1809) chiar calculează timpul necesiar fiecărei culori din spectru pentru a înnegri clorura de argint, arătînd că roşu este culoarea cea mai puțin aotinică şi pentru înnegrire îi trebuie valoarea în minute a ceea ce esite exprimat în secunde la razele violete. Urmînid experiențele lui Scheele cu influența razelor spectrale asupra clo- rurii de argint, J. W. Riiter din Jena descoperă în 1801 razele ultraviolete şi, în mod independent, Dr. W. H. Wollaston face aceeaşi descoperire (1802), afirmând că razele au putut fi detectate numai datorită experiențelor cu clorura de argint. Aceste raze au fost denumite „raze chimice", deoarece au o acțiune chimică mult mai puternică decît razele luminoase.

Deşi proprietățile sărurilor de argint sub influența luminii erau cu- noscute de oameni de ştiință cu renume şi larg popularizate prin broşuri cu sfaturi practice şi jocuri de societate, nimeni nu se gîndea încă să facă legătura care azi ni se pare atît de normală, dintre imaginea sclipitoare din „camera obscură" şi aceste săruri miraculoase.

Istoricii fotografiei, specialiştii, cercetătorii nu s-au pus încă de acord în ceea ce priveşte prioritatea „adevăratului" inventator al fotografiei. Poate că se vor mai găsi dovezii în arhive oficiale sau de familie care să înclijie balanța în favoarea unuia sau altuia. Judecind însă pragmatic, se desprind două concluzii esențiale: Louis Jacques Mande *Daguerre* (1787—1851) a diat lumii primul procedeu fotografic, utilizabil, practic, care s-a bucurat de un mare succes şi s-a răspîndit în toată lumea; Wil- liam Henry Fox *Talbot* (1800—1877) poate fii considerat primul oare a avut ideea procedeelor fotografice de azi, bazate pe principiul negativ/ pozitiv.

Desigur că trebuie amintite aici numele a doi dintre primii experimentatori şi cercetători din zorii fotografiei: Thomas Wedgwood (1771— 1805) şi Joseph Nioephore Niepce (1765—1833). Primei moare prea tînăr, la 34 ani, după ce reuşise în 1802 să copieze siluete pe piele -sensibilizată cu nitirat de -argint (fara însă -a găsi mijlocul de a fixa imaginile). Al doilea, Niepoe, realizează prima fotografie cu -ajutorul unui aparat în 1826, însă nu reuşeşte să depăşească grave deficienţe, mai ales în ceea ce priveşte scurtarea timpului de expunere şi claritatea imaginii.

în comparaţie c-u Wedgwood şi Niepoe, chiar şi cu Talbot, Daguerre ara un om deosebit. El a fost un om al timpului său, mereu -atent să afle idei noi cu care să se căpătuiască.

Pentru pictarea subiectelor necesare la confecţionarea panourilor, Da- şuenre folosea camera obscură. îmtr-o zi, trecînd pe la opticianul Che- yallier, caire făcea obiective. şi autii pentru camera obscură, află în/tîm- plător despre experienţele lui Niepce de ,a produce imagini permanente :u camera obscură, gînd care îl frămîntă şi pe el. De fapt Niepce i-a iat destul de puţin lui Daguerre. Daguerre era însă un om încăpăţînat îi... norocos. Astfel, cu totul întîmplător, la doi ani după moartea lui Niepce, Daguerre descoperă ceea ce mai tîrziu s-a numit „imaginea latentă" ;i posibilitatea developării ei. El reuşeşte însă abia în 1837 să fixeze maginea şi p-rima daguarrotipie, o natură moartă, se mai poate vedea ;i azi la Paris.

Procedeul se răspîndi ca fulgerul în toaită -lumea civilizată. Era uşor le învăţat, simplu de executat cu materiale la îndemîna oricui şi, mai .Ies, foarte bănos. Dagherotipiile — cum s-au numit — erau fermecătoare, irau un fel de miniaturi strălucitoare de argint, la care asemănarea şi oate detaliile erau redate ou cea mai mare fidelitate. Lumea dădea buzna a atelierele de dagheratipie care răsăreau ca ciupercile în toate oraşele
i dagherotipiştii se îmbogăţeau. La un an după lansarea atît de magis- r-ală a invenţiei sale, Daguerre s-a retras liniştit la Bry-sur-Mame, tnde îşi cumpărase o proprietate. N-a mai făcut nici o dagheratipie...

Pe cît de fulgerător s-a răspîndit dagherotipia, tot atît d-e repede a
i dispărut, ca un foc de -artificii care încîntă ochiul doar pe moment, n ciuda succesului iniţial, dagherotipia s-a dovedit neviâbilă din cauza mor dezavantaje care nu puteau fi înlăturate: 1) imaginea era inver- ită lateral; 2) imaginea se vede cu dificultate, numiai dintr-o anumită ioziţie, datorită suprafeţei sclipitoare; 3) dezavantajul capital: imaginea ra un unicat, nu putea fi copiată în mai multe exemplare şi nu se preta
i reproduceri tipografice.

în schimb se răspîndea procedeul negativ/pozitiv. Deşi există îndoieli a Fox Talbot ar fi înitr-adevăr iniţiatorul, nu este loc aioi pentru a reda rgumentele care pledează pentru şi împotriva întîietăţii lui. De fapt,
i scurta perioadă dintre 1841, cînd Talbot îşi patentează procedeul nbunătăţit pe care îl numeşte calotipie, şi 1871, cînd Richard Leech laddox sugerează producerea de plăci de sticlă cu bromură de argint fixată în. gelatină, s-a încercat şi abandonat un număr apreciabil de procedee. Astfel francezul Hippolyte Bayard

(1801—1807) introducea procedeul pozitivelor directe pe hîrtie. Gustave le Gray (1820—1882) ameliorează compoziţia emulsiei dar, mai ales, pnin idee a de a îmbiba hârtia (negativului) cu ceară, obţine pozitive miai clare, aproape ca acelea de mai tîrziu prin stidă. Deşi Sir John Herschel propusese utilizarea sticlei ca suport de emulsie pentru negative încă din 1839, primul procedeu ipnaiotic a fost descoperit de un văr al lud Nicephore Niepce, Niepce de Sainit-Victor (1805—70), abia în 1847. El a propus utilizarea albuşului de ou (albumină) ca strat acoperitor al sticlei şi purtător al emulsiei sensibile. în ciuda lipsei de sensibilitate şi a altor deficienţe, procedeul cu albumină, datorită clarităţii mult superioare a negativelor, s-a răs- pîndit mult. Ga pură curiozitate se menţionează că o singură fabrică din Drezda, care confecţiona pe la sfîrşitul secolului trecut hîrtie de albumină pentru amatori, consuma în fiecare an aproape... douăzeci de milioane de auă! Ne putem închipui ce consum de ouă ar fi fost azi dacă se continua cu acest procedeu!

Dagherotipia — îlni ciuda marilor ei dezavantaje — însă datorită magistralei lansări de către Daguerre, a sensibilizat întreaga omenire la posibilităţile pe care le poate oferii fotografia. Se crease o mare cerere pentru fotografii. Numărul atelierelor fotografice de portret creştea cu
o uluitoare rapiditate din ian în an. însă ntici procedeele ulterioare, calo- tiipia şi cel cu albumină nu reuşeau să satisfacă cerinţele de calitate şi rapiditate ale profesioniştilor şi fotografilor amatori.

O cotitură însemnată în calea spre progres este determinată de Fre- derik Scoitt Archer (1813—1857) prin publicarea îln 1850 a procedeului cu oolodiu. Fire 'diametral opusa celei a lui Daguerre — modest, timid, nepriceput în chestiunile băneşti — Archer nu-şi patentează descoperirea, cum a făcut-o Talbot cu atîta încâpăţînare, şi deşi toţi fotografii se îmbogăţesc de pe urma descoperirii lui, el moare sărac şi aproape uitat. Procedeuil ou colodiu, judecat după posibilităţile de azi, pare îngrozitor de complicat: co'lodiiul (fulmicoton dizolvat în eter) se amesteca cu iodură de potasiu. Acest lichid vîscos, care se usca foarte repede din cauza eterului, trebuie să fie turnat peste o placă de sticlă pe care s-o acopere egal pe toată suprafaţa. Sensibilizarea se făcea îndată prin imersii într-o soluţie de nitrat de argint. Cît timp placa mai era încă umedă, urma expunerea în aparat şi imediat după aceea developarea în acid pirogalic sau protosulfat de fier. Fixarea se făcea în hiposulfit de sodiu. Toate aceste operaţii erau desitul ide greoaie pentru fotografuil de atelier, dar închipuiţi-vă ce însemna pentru iacei fotograf care trebuia să fotografieze arhitectură sau peisaje. El trebuia să care după dînsul, în afară de aparatul şi trepiedul greu, un cort în care să nu pătrundă lumina ca să-şi prepare şi să-şi developeze plăcile la întulneric precum

v

un întreg sortiment de sticle şi cutii cu chimicale, tăvi de developat fixat, apă pentru spălat şi ake scule. Toate acestea erau necesare ndcă plăcile cu colodiu eraiu mult mai sensibile decît oricare alt pro- leu existent, însă numai atîta timp cît rămîneau umede. De dragul :stor expuneri scurte, fotografii nu ezitau să se încarce ou tot acest abalîc.

Procedeul lui Archer ou colodiu umed a fost îmbunătăţit pe parcurs, ă dorinţa cea mai fierbinte era să se găsească alte modalităţi pentru tiu mai fi nevoie sa se prepare şi să se developeze plăcile chiar în ■mentul fotografierii. S-au încercat diferite variante cu colodiu uscat care însă existau pierderi prea mari de sensibilitate. Printre primele uşite se aminteşte cea a lui J-. M. Taupenot (1855) carie a propus aco- irea plăcii de colodiu cu un strat de albumină iodată. Plăcile astfel parate puteau fi uscate şi îşi păstrau sensibilitatea (ce e drept de ari redusă) tâmp de mai multe săptămîni. în 1856 un englez, dr. :hard Hill Noriris, patentează un procedeu bazat pe acoperirea plăioii ede de colodiu cu un strat de gelatină. în urma acestei tratări placa uscată şi putea fi expusă într-un termen pînă la şase luni, pierderea sensibilitate fiind doar de jumătate din cea a plăcilor cu colorau umed. Oriunde, oricine se ocupa de fotografie, profesionist sau amator, se ţea dator să experimenteze cu orice avea la îndemînă, de la miere la in, de la cafea sau ceai la bere, ca să nu mai vorbim de zahăr, siropuri, lă arabică, lapte, morfină şi multe altele. De aceea, cînd se publica :-o revistă de specialitate vreo reţetă nouă, sau se înscria vreun paitent, reau zeci de comtestatari care dovedeau cu martori „prioritatea" lor. i s-a întîmplat şi atunci cînd Dr. Richard Leach Maddox (1816—2), distins om de ştiinţă, şi-a publicat în 1871 rezultatele experienţelor făcute ca amator fotograf, cu emulsie cu gelatină pentru placi uscate, nu s-a ocupat de comercializarea procedeului său, lăsîndu-i pe alţii acă aceasta.

Este curios că marea masă a fotografilor n-a sesizat de la început iile avantaje ale plăcilor uscate cu bromură de argint şi gelatină. Iţi continuau să lucreze cu vechiul procedeu cu colodiu umed, în la faptului că noile plăci era» tot atît de sensibile şi mult mai :tice.

Totuşi mai rămîneau încă multe dificultăţi de înlăturat, pînă să se igă la materialele negative şi pozitive de azi, atît de perfecte şi încă ecţionabile. Unuil din marile defecte ale materialelor negative era rea într-un mod necorespunzător a culorilor. Aceasta se datora ului, constatat încă de Scheele, că fiecare culoare avea influenţe îice diferite ca intensitate asupra compuşilor de argint. Astfel vio- [era cel mai actinic, iar roşul cel mai puţin. Experiment!i>d cu mă spectrală, Dr. Herman Wilhelm Vogel (1834—1898) a descoperit în 1-873 efectul unor culori de anilină asupra particulelor de bro- mură de argint, anume că acestea devin sensibile la culorile absorbite de coloranţii incluşi în emulsie. Cercetările sale asupra orthocromatis- muluii au fost continuate de alţii, dintre care amintim pe E. Becquerel care descoperă în 1874 efectul colorantului verde de a mări sensibilitatea la roşu. J. Waterhouse descoperă efectul eozinei (roşu) în sectorul galben-verde al spectrului. îmcep să apară plăci „Isochromatice" în 1882, cu eozină, apoi „Orthochiromatice" în 1884 pe bază de erythro- zină (Dr. J. M. Eder). Aceste noi sortimente de plăci miai erau încă r.elativ insensibile la roşu şi suprasensibile la

albastru, trebuind să se utilizeze un filtru galben pentru corectare. Prof. A. Miethe şi Dr. A. Traube reuşesc în 1903 să mărească sensibilitatea la noişu, deschizînd astfel calea posibilităţii producerii de materiale negative care să redea toate culorile în valori tonale corecte, materialele „pancromatice“.

Odată ou sfîrşkul secolului XIX şi începutul celui de-al XX-lea, se pune capăt unei perioade eroice de experimente empirice ale unor diletanţi şi se trece la producţia de masă a materialelor fotosensibile pe baze ştiinţifice. Uniul dintre cei mai reprezentativi pioneri în acest domeniu este George Eastman (1854—1932), fondatorul firmei „Kodak", care produce 80«/o din aparatele şi materialele consumate azi în fotografie, cinematografie, poligrafie şi televiziune, îin toată lumea. El a fost primul care a introdus lucrul pe bandă rulantă, pelicula transparentă ca suport de material negativ şi aparatele cu irolfilme, filmul reversibil de 16 mm, diferite procedee color şi multe altele. El a fost primul care să aprecieze în mod just aportul ştiinţei în industrie, punînd bazele sistemului laboratoarelor uzinale de cercetări ştiinţifice.

*
• •

Pentru orice fotograf este esenţiala cunoaşterea în profunzime a tuturor caracteristicilor materialelor pe care le are la dispoziţie. Un sculptor, de exemplu, îşi adaptează diferit concepţiile şi stilul de lucru, dacă lucrează în marmură, lemn sau bronz. Păstrînd proporţiile, luăm cele de mai înainte doar ca un exemplu pentru a arăta că fotograful va lucra diferit, dacă va cunoaşte mai bine posibilităţile pe câine i le oferă marea gamă de materiale negative şi pozitive existente azi. De fapt, măiestria constă tocmai în însuşirea de a alege şi'a obţine efectele dorite pe baza cunoaşterii aprofundate a multiplelor posibilităţi pe oare le posedă materialele şi sculele.

Cu un adînc sentiment de gratitudine pentru toţi cei care au adus o contribuţie la perfecţionarea materialelor fotosensibile să ne aplecăm asupra studierii caracteristicilor de azi ale acestora.

MATERIALELE FOTOSENSIBILE NEGATIVE

Suportul. Stratul extcrem de subţire de emulsie sensibilă trebuie să fie turnat pe un suport. în ordine cronologică s-a folosit ca suport hîrtia, sticla, celuloidul şi, în ultima vreme, materialele plastice. Asttăzi hîrtia ■se foloseşte aproape în exclusivitate pentru materialele pozitive. Se mai fabrică doar cantităţi miai de material negativ pe hîrtie pentru scopuri •speciale şi pentru fotografii „â la miniut", gen oare este de asemenea pe cale de dispariţie.

Suportul de sticlă are doua calităţi deosebite: este neutru din punct de vedere chimic şi are stabilitate dimensională. Deşi există o tendinţă marcată de dispariţie a suportului de sticlă din uzul curent, el rămîne încă suveran în acele domenii în care se pune un accent deosebit pe precizia redării dimensiunilor, ca de exemplu, în astronomie, fotogrammetrie, fotografie aeriană etc. Pe de altă parte, inerţia chimică a sticlei prezintă o garanţie pentru păstrarea îndelungată a negativelor, fără pericol

de degradare a emulsiei.

Totuşi, costul ridicat, greutatea, dificultăţile de manipulare, pericolul de spargere, slaba aderenţă a emulsiei, determină abandonarea suportului de sitidă în cele mai multe domenii.

Suporturile flexibile au certe avantaje faţă de cele de sticlă, fiind în primul irînd mult mai practice. Ele se pot transporta în diferite ambalaje uşoare, compacte, care să conţină un mare număr de cadre, dîndu-i posibilitate fotografului sa fie întotdeauna pregătit pentru o nouă expunere. De asemenea, toate operaţiile de laborator se fac cu mai multă uşurinţă şi cu o mai mare productivitate, fiind posibil, în laboratoarele mori, să se automatizeze procesele de prelucrare cu maşini de mare randament. Progresele mari, realizate în producerea suporturilor flexibile au înlăturat multe dintre deficienţele care aiu existat la început: marea inflamabilitate, deformările din timpiul prelucrării şi după uscare, rezistenţa redusă şi tendinţa spre friabilitate după păstrarea mai îndelungată, precum şi acţiunea chimică a compoziţiei suportului; asupra emulsiei, care a ajuns să fie aproape inexistentă.

Fabricarea materialelor fotosensibile a ajuns să fie astăzi un sector dezvoltat al industriei chimice, de mare tehnicitate, cu foarte înalţi parametri calitativi. Deoarece procedeele fotografice au fost introduse într-un mare număr de domenii, gama sortimentală a produselor acestei industrii s-a extins din ce în ce mai mult, pentru a putea răspunde la solicitările foarte diferite cerute de activităţi atîit de deosebite ca fotografia curentă, cinematografie, medicină, T.V., poligrafie, defectoscopie industrială, cercetarea ştiinţifică, chiar şi fotografia în cosmos. De aceea, măsurile de precauţie ce se iau pentru garantarea calităţii rezultatelor sînt dintre cele-; mai exigente, începinid cu controlul purităţii chimice a tuturor substanţelor şi - ingredientelor care compun filmul.

■ Nu esite cazul, în cadrul lucrării de faţa, să initrăm în amănuntele fabricării materialelor fotosensibile. Ceea ce este bine să ştie fotograful şi de ceea ce trebuie să fie convins, este că se depune o muncă ştiinţifică de înaltă calificare penitru producerea acestor materiale. Această muncă trebuie să fie continuată de fotograf, la cel puţin acelaşi nivel ■de exigenţă şi pricepere în ceea ce priveşte utilizarea şi prelucrarea materialelor.

Vorbind despre milioane. Să trecem printr-un capitol care ne ***conduce*** aproape de frontierele ficţiunii ştiinţifice — cel puţin acesta esite sentimentul pe care îl au mulţi dintre noi care ascultă mai mulit de imaginaţie decît de raţiune.

O bucată oarecare de film obişnuit alb-neigru. Notaţi, niu e vorba nici de film color, nici de film special pentru vreo utilizare neobişnuită! .Această bucată are o grosime ide cîteva miimti de milimetru. Totuşi ea -ane nu mai puţin de şase straturi: strat anti-halo; adeziv; suportul din jaioetaţi de celuloză; adeziv; emulsia sensibilă compus^ în proporţie de -aproximativ 60o/$_0$ gelatină şi 40% cristale microscopice de bromură de .argint plus cantităţi miai de iodură de argint, coloranţi şi alte substanţe; strat de protecţie împotriva zgîrieturilar.

Deşi se vorbeşte despre smraturi de miimi de milimetru, cu greu s-iar putea crede că, numai în S.TJA., industria materialelor fotosensibile consumă anual peste

un milion de kilograme .de argint pur. Totuşi, aceasta «este irealitatea, o realitate care determină pe oamenii de ştiinţă, pe cercetători, să caute înlocuitori pentru argint, fiindcă acest consum enorm va «determina în curînd dispariţia rezervelor existente, destul de reduse. Poate chiar peste cîţiva ani va trebui să ne obişnuim cu alte materiale fotosensibile, bazate pe cu totul alte principii.

Deocamdată să urmărim ce se întîmplă cînd emulsia fotosensibâlă vine în contact cu lumina. Pînă destul de cutrîind, explicaţiile fenomenelor care au loc se limitau doar la cele de natură chimică. în ultima vreme, pătrunderea mai în adîncul materiei, a dat naştere unor teorii •care evidenţiază şi acţiunile fizice, filmele pe bază de argint reacţionând la lumină ou o schimbare în caracteristicile lor electrice interne. Ne ■spun acum oaimenii de ştiinţă — iar nioi trebuie să-i credem, după cum i-aiîî crezut şi înainte — că un cristal de bromură de argint are o struc- rtură culbică. Bromul şi argintul se menţin înitr-o stare de echilibru prin atracţia electrică. Totul pare perfect în cristal, în aşezarea simetrică a •ionilor de bromură, cu un electron în plus, alături de ionii de argint cu ■un electron în minus, primam find negativi şi ultimii pozitivi. Dar iată -că în cadruil acestei ortMni perfecte, la care s-a ajuns prin eforturile depuse pentru punkaitea fiecărui element, se află ceva de formă nenegu- lată, denumit „pată de sensibilitate", o impuritate nespecificată, o prezenţă incognito, fără de care lumina n-ar avea nici un efect asupra cristalului de bromură de argint. Dar, ni se spune, atunci cînd un foton de lumină loveşte un cristal de bromură de argint, îşi transmite energia acelui electron în plus din ionul de bromură, ridicîndu-1 la un nivel superior de energie. Atunci acest electron cu sarcină negativă se poate deplasa pînă cînd ajunge la o pată de sensibilitate. Acolo, atracţia sa electrica trage spre pata de sensibilitate un ion liber de argint cu sarcină pozitivă. Acum trebuie din nou să facem o scurta paranteză şi să ne referim la milioane. Un crisital de bromură de argint în formă de cub are o di agonală de numai a o suta milionime dintr-un centimetru. Eî bine, ajunge ca acest cristal minuscul să fie lovit de doi fotoni de lumină pentru ca să se declanşeze reacţia descrisă mai sus. Pentru informarea dumneavoastră trebuie arătat că cel mai simplu fulger electronic emite într-o secundă un milion de miliarde de fotoni. Sub influenţa fotonilor, se repeta reacţia de sus şi alţi electroni de bromură şi ioni de argint vin să se aglomereze încărcăturilor lor electrice, se transformă în atomii de argint metalic. Aceşti atomi formează imaginea latentă, invizibila chiar prin cele mai puternice microscoape, însă prin developare imaginea latentă este .amplificată de o sută de milioane de ori, sau chiar mai mult, deoarece pentru fiecare moleculă de compus de argint pe care se îmre- gisitrează o impresie de lumină, developarea chimică eliberează o sută de milioane de atomi de argint pur. Cînd multe milioane de cristale sînt impresionate de lumină şi apoi, prin developare, sînt transformate în argint metalic, iar cele meimpresionate sînt îndepărtate din emulsie prin acţiunea fi satârului, se formează o imagine din argint în care „luminile" sînt negre din cauza acumulării de argint şi „întunericul" este alb, fiindcă acolo n-au fost cristale impresionate. Această imagine se numeşte „negativ".

Desigur că, pentru mulţi, aceste teorii despre formarea imaginii rămîn izolate de munca practică pentru obţinerea usnor fotografii corecte. Totuşi, odată cunoscute,

pe lînga înţelegerea fenomenelor, teoriile suscită în oricare fotograf un fel de mîndne că poate stăpîni energii atît de rriari şi că poate conduce procese atît de complicate.

Caracteristici diferite la filme. Fotograful are azi posibilitatea să aleagă materialul fotosensibil negativ — filmul — care să corespundă cel mai< bine nevoilor sale, dintre mai multe tipuri ou caracteristici diferite. Să vedem în cele ce urmează care sînt criteriile care deosebesc un tip de film faţă de altui.

Sensibilitatea esite primul criteriu, adeseori singurul, care interesează la alegerea unui: film. Ea se determină pe baza unor etaloane, foarte precise, obligatorii pentru fabricile producătoare. Nu există încă un standard internaţional, de aceea fiecare fabrică se conformează standardului stabilit de ţara în care se află. Sîtntt trei astfel de standarde mai răspîndite:
A'SA (American Standard Association), GOST (sovietic) şi DIN (Deutsche Industrie Normen). Pe ambalajul fiecărui film este menţionată sensibilitatea, de obicei chiar în două dintre sistemele de etalonare (de exemplu în ASA şi DIN).

Este bine de ştiut că există două moduiri de calculare a sensibilităţii: aritmetic şi logaritm ic. La cel aritmetic (de exemplu ASA) sensibilitatea este exprimată în numere care sînt direct proporţionale ou sensibilitatea şi invers proporţionale cu timpul de expunere necesar. Astfel un film de 200 ASA are o sensibilitate dublă faţă ide cel de 100 ASA, însă sen- siliiibitatea lui este jumătate din cea a amui film de 400 ASA.

La calculul logariitmic, sensibilitatea este exprimată în grade (de exemplu DIN). Aici, orice creştere de 3° indică o dublare a sensibilităţii şi orice descreştere tot de 3° indică o reducere cu jumătate a sensibilităţii. Astfel, un film de 20° DIN are o sensibilitate dublă faţă de unul de 17° DIN şi jumătate faţă de un film de 23° DIN.

în general, indicaţiile de sensibilitate pot fi luate drept corecte pentru calcularea expunerilor. Există totuşi unele variaţii în “Cazuri extreme de iluminare, de care trebuie să se ţină seama. Atunci cînd se lucrează cu fulger electronic sau la altă lumină foarte puternică la cane sînt necesari timpi de expunere foarte scurţi (1/1 000 sau mai mult), sensibilitatea filmului trebuie considerată la o valoare mai mică (1,5—3° DIN). De asemenea, cînd se fotografiază la (lumină foarte redusă, cu expuneri de cîteva secunde, sensibilitatea filmului este bine să fie considerată ou 3—6° DIN mai mică, adică să se dea un plus de expunere.

Sensibilitatea filmului (mai exact: efectul final) mai poate să varieze şi în funcţie de condiţiile de developare (reţeta revelatorului, concentraţia lui, temperatura şi timpul de developare). Deoarece nu toate mărcile şi tipurile de filme reacţionează uniform la intensităţi diferite de iluminare şi la condiţiile de developare, este bine ca fotograful să se familiarizeze ou unul saiu două tipuri de filme, cărora să le cunoască bine toate caracteristicile.

în afară de determinarea timpului corect de expunere, indicatorii de sensibilitate mai informează încă asupra a două caracteristici importante ale filmului: gradul de contrast şi granulaţia.

Contrastul este 'reprezentat grafic printr-o bine cunoscută curbă caracteristică

prin care se arată acţiunea luminii asupra materialelor fotosensibile deoarece se produc densităţi diferite în funcţie de logaritmul timpului de expunere. înclinarea porţiunii rectilinii a acestei curbe indică gradul de contrast al filmului. Dacă înclinarea este mai accentuată, înseamnă că o mărire redusă a expunerii produce o creştere mare a densităţii. Acesta este cazul filmelor cu contrast mare, care sînt filme de sensibilitate mică. Gu cît înclinarea porţiunii rectilinii a curbei caracteristice devine

mai lina, cu atît se reduce contrastul. Filmele mai sensibile au deci un contrast redus faţă de filmele cu sensibilitate mica.

în strînsă legătură cu contrastul se explică ***latitudinea de expunere*** a filmelor. Porţiunea rectilinie dintre domeniul subexpunerilor şi supra- expunerilor, este ou atît mai scurtă, cu cît contrastul! filmului este mai mare şi invers. Deci un suibiect obişnuit, cu diferenţe normale între lumini şi umibre, poate fi cuprins mai bine pe o porţiune liungă, fără a intra în sub sau supiraexpiumere chiar dacă e plasat miaii sus sau mai jos. Acelaşi subiect trebuie însă foarte precis amplasat pe o porţiune scurtă, fiindcă în caz contrar o parte a lui este în pericol de a depăşi limitele porţiunii rectilinii a curbei caracteristice. Rezultă deci că filmele mai sensibile au o mai maire latitudine de expunere decît cele mai puţin sensibile, care cer expuneri mult mai precise.

Granulaţia. Sensibilitatea filmelor depinde în primul rînd de mărimea cristalelor de argint. Cu cît acestea sînt mai mari, ou atît se formează mai mult argint metalic la developare şi de aceea se poate spune că ele sînt mai sensibile la lumină decît cele mici. Qricît de „mari" ar fi însă aceste cristale, ele nu sînt vizibile; efectul de gnanularitate apare la mărire pe pozitiv şi este cel mai puternic în porţiunile cenuşii ale imaginii. El se datorează comasării neregulate şi suprapunerii unui număr mare de particule care lasă spaţii între ele. De aceea, suprafeţele nu mai sînt redate netede, ci zgruinţuroase, ca acoperite cu nisip sau praf de cărbune. Granulaţia este întotdeauna însoţită de pierdere de claritate prin reducerea apreciabilă a ***puterii de rezoluţie*** a filmului.

Sensibilitatea la culori. S-a arătat mai înainte modul în care compuşii de argint reacţionează la diferitele culori din spectru şi felul în care s-a mărit sensibilitatea lor la culorile cu lungimi de undă miai mari (galben, portocaliu, roşu) cu ajutorul unor coloranţi incluşi în emulsie. în felul acesta se pot fabrica filme care reproduc culorile spectrului vizibil cu intensităţi diferite, dar şi pentru scopuri speciale în domeniul razelor ultraviolete sau infraroşii.

Pentru fotografia curentă se utilizează filmele pancro-matice, care sînt de două feluri: orthopancromatice ou o redare echilibrată a tuturor culorilor din spectrul vizibil şi filme panonomatice cu o sensibilitate accentuată la roşu (denumite superpainicmmaitice, rapide etc.) care se pot folosi cu mare eficacitate la lumina becurilor cu incandescenţă.

în ciuda eforturilor depuse pentru producerea de filme cu diferite caracteristici în redarea culorilor, niciun film mu este capabil să redea toate culorilor într-o gradaţie de cenuşiiuri care să corespundă întocmai felului în care aceleaşi culori

sînt percepute de ochiul omenesc. Această identitate de redare este îtnisă necesară numai în domeniul reproducerilor de tablouri sau îîn unele sectoare ale fotografiei ştiinţifice şi documentare. ' Redarea culorilor poate fi corectată prin utilizarea unor filtre corespunzătoare. în afara acestor domenii nu este neapărat necesar» redarea culorilor, „aşa cum le vede ochiul".

REZERVELE ASCUNSE

Măiestria şi fantezia fotografului au o mare libertate pentru a interpreta culorile, a produce contraste şi a schimba atmosfera, prin crearea şi juxtapunerea unor mase tonale care să producă efecte plastice originale. Dar, penitru a ajunge la această măiestrie înalta, sînt necesare experimente bine conduse privind interacţiunea dintre filme şi filtre diferite,, în condiţii deosebite de lumină, expunere şi developare. Se poate spiune fără nici un fel de exagerare că se obţin rezultate miai buinie cu un film inferior calitativ, însă bine cunoscut de 'fotograf, decît cu un film de calitate superioară cu care fotograful încă nu e familiarizat. Filme pan- cromatioe cu sensibilitate egală, însă de mărci diferite, reacţionează», adesea foarte diferit în ceea ce priveşte transpunerea culorilor, gradaţia şi mai ales regimul de developare. De aceea niciodată nu trebuie realizate fotografii importante cu un film necunoscut, penitru că de cele mal multe ori surprizele pot fi dintre cele mai neplăcute.

Datele furnizate de producător pe ambalajul filmelor trebuie considerate doar ca o informare foarte generală şi este recomandabil ca fotograful să caute să le verifice prin singurul mijloc pe care îl are la dispoziţie: practica. El va constata, de exemplu, că două filme de mărcr diferite, însă ou aceeaşi sensibilitate, se deosebesc prin gradul de contrast, gnanulaţie şi chiar sensibilitate. Sînt unele filme etalonate- la 20° DIN numai pentru lumini relativ puternice, însă din cauza unei. inerţii la luminile slabe, se pierd majoritatea detaliilor din umbre. în schimb, la alte mărci 20° DIN poate însemna o sensibilitate minimă.. Astfel de filme pot fi „forţate" prilnitr-o developare prelungită, într-un revelator corespunzător, ca să se comporte ca filme de 23° sau chiar 26°" sau 29°, fără vreo deteriorare vizibilă a calităţii. Este un cîştig substanţial de sensibilitate care se pierde de cei care nu cunosc existenţa acestor rezerve ascunse.

Qricît $_{S\text{-}ar}$ insista, niciodată nu se va putea sublinia îndeajuns strînsa interdependenţă dintre materialele fotosensibile şi developare. Nici un parametru al filmului nu este precis definit pînă' cînd nu se cunoaşte regimul de developare. De fapt, întregul proces de fotografiere, de la alegerea subiectului şi pînă la prinderea fotografiei mărite pe passe-par- tout, trebuie privit ca o operaţie continuă, unitară, în care fiecare etapă influenţează şi este influenţată de alta.

Subiect şi film. S-ar putea pune întrebarea: dacă fiecare film poate fi modificat într-o măsură atît de mare, de ce nu se realizează toate subiectele cu unul şi acelaşi film? întrebarea este logică şi într-un viitor nu prea îndepărtat, aşa va fi — ***se*** va

fotografia cu un singur film „bun la toate", chiar şi alb-neg.ru sau color, după dorinţă.

Există azi mulţi fotografi care lucrează cu un singur tip de film, de obicei painoromatic de sensibilitate medie (20° DIN). Gunoscînd bine toate caracteristicile lui şi modul de a reacţiona la diverse condiţii de lumină şi regimuri de developare, ei reuşesc să obţină negative bune cu majoritatea subiectelor curente. Aceasta este calea cea mai sigură pentru a obţine în mod constant rezultate optime.

Există totuşi împrejurări deosebite, mai ales pentru fotografii profesionişti, cînd se cere un înalt etalon de calitate. Atunci, după caz, se va alege filmul cel mai corespunzător. Astfel, de exemplu, pentru reproduceri de texte, desene, grafică, pentru acele subiecte la oare se pune accentul pe detaliu, structură, textură, pentru acele negative care vor trebui miult mărite şi alte subiecte asemănătoare, se vor folosi filmele de sensibilitate mică (10°—15° DIN) care au un contrast mai mare şi sînt capabile să înregistreze cele mai fine detalii. Pe de altă parte, la polul opus, pentru fotografii care trebuie realizate la luimină slabă sau cu timpi de expunere foarte scurţi, în cazurile în care trebuie diafragmat foarte mult, acolo unde predomină contraste mari ide lumină, se va apela la filmele cu sensibilitate mare (27° DIN şi mai mult).

Filme deosebite se mai aleg şi după stilul personal de lucru al fiecărui fotograf. Unii tind numai spre fotografii de cea «mai perfectă claritate, cu o mare bogăţie de detalii, şi -se îngrozesc dacă văd -un bob de granulaţie. Alţii găsesc că tocmai gramulaţia mare poate da un caracter deosebit imaginilor lor. Unii preferă fotografii cu contraste puternice. Alţii dimpotrivă, doresc să aiba imagini cu multe detalii atît în umbre cît şi în lumini. Unii, de dragul unei profunzimi cît mai mari, diafrag- mează foarte mult, pe cînd alţii lucrează numai ou o claritate selectivă, plasată pe un singur plan, iăsînd restul imaginii să se piardă în neclar. Din fericire există astăzi suficiente tipuri de filme şi regimuri de developare pentru a satisface dorinţele fiecăruia. Stilul personal este o chestiune de cunoaştere aprofundată a materialelor, de gust şi de măiestrie, la care •se ajunge numai după multe experimente.

MATERIALELE FOTOSENSIBILE POZITIVE

Cerinţele care se pun acestor materiale sînt mai reduse decît la cele negative. în primul rînd nu se cer expuneri scurte la lumina slabă, dimpotrivă. Aparatele de copiat sau de mărit sînt prevăzute cu lumini puternice şi expunerea nu este necesar să fie de ordinul fracţiunilor de secundă. în al doilea rînd, fiind vorba de reproduceri în alb-negru ale unoir negative care sînt tot alb-negru, mu este nevoie de sensibilizare cromatică a emulsiei. De asemenea, ***nici în*** ceea oe ***priveşte alte*** caracteristici :— gradaţie, granulaţie de exemplu — nu se pun cerinţe atît de severe ca la materialele negative. Totuşi, în cadrul parametrilor impuşi, exigenţele calitative rămîn foarte înalte.

Vorbind de materiale fotosensihile pozitive ne referim în primul rînd la hîrtia fotografică pentru copii contact şi măriri, pentru fotografiile obişnuite de portret, peisaj, reportaj, fotografie comercială şi artistică. Penitru reproduceri de planuri, documente şi în poligrafie se realizează materiale fotosensibile cu alte caracteristici, care însă depăşesc cadrul nostru. Mai există încă **o** categorie de materiale pozitive care este neglijată de amatori, mai ales în ultima vreme: diapozitivele allb-negru pe ***suport de*** film. Este o modalitate simplă şi ieftină pentru orice amator de a-şi pune în valoare lucrările, prin proiecţii de serii de diapozitive grupate pe anumite tematici şi eventual însoţite de aranjamente sonore. Nu există nici **o** raţiune pentru care să se rezerve proiecţiile numai coior-ului, într-o vreme cînd fotografia alb-megru nu şi-a epuizat nici pe departe posibilităţile şi, mai -ales, cînd semnalele penurie! de hîrtie sînt dan ce în ce miai puternice. N-aş vrea să par a face o pledoarie penitru proiecţii de diapozitive alb-negru, îmsă sugerez o revitalizare a acestui execeient mod de prezentare a lucrărilor fotografice.

Hîrtia fotografică. Ca şi filmul, ea se compune din mai multe straturi: supontul de hîrtie (în ultima vreme se încearcă lansarea unor suporturi din ***materiale plastice*** — ***mai ales pentru*** fotografiile color). Hîntia Special fabricată, trebuie să fie inertă cniimic şi să nu-şi schimbe caracteristicile în timpul operaţiilor de developare, fixare, spălare şi uscare. De obicei ea esite de două grosimi denumite „hîrtie" şi „carton". Ea poate fi albă sau uşor colorată în crem sau fildeş. Se produc din ce în oe mai rar hîrtii colorate în roz, albastru, verde deschis -sau altfel. Unele hîrtii se produc cu o structură presată în sujpiafaţa lor.

Al doilea striat, de obicei cu barita, are rolul de a izola chimic suportul din hîrtie de emulsie şi, în acelaşi timp, de a asigura aderenţa.

Urmează emulsia propriu-zisă, din gelatină cu dorură, bromură sau a^pro-bromairă de -argint şi, de cele mai multe ori, un strat de protecţie sait* diferite tratări ale suprafeţei pentru a o prepara lucioasă, semi-mată, sau cu diverse structuri de -suprafaţă.

Emulsia conferă hîrtiei fotografice caracteristicile principale. Compoziţia diferită a emulsiei determină deosebiri în ceea oe priveşte: sensibilitatea, tonalitatea imaginii şi contrastul (gradaţia).

Emulsiile numai cu cloruiră de argint sînt puţin sensibile. De aceea ele se folosesc pentru copiere prin contact. Tonalitatea imaginii este negru-
Ibăstrui. Cu un mic adaos de hromură die argin t în emulsie, sensibili- itea se măreşte şi tonalitatea imaginii devine miai caldă. Prin supra- spunene la copiere şi developare într-un revelator diluat, tonalitatea evine din ce în ce mai caldă, apropiindu-se de cafeniu, jjînă la roşietic.

Pentru măriri se folosesc hîrtii cu emulsii de bromură de argint care au o tonalitate de negru pur. Tot pentru mărit se utilizează emulsii în are proporţia cea miai mare o constituie bromură de argint, însă mai sistă şi adaosuri de clorura de argint şi iodură de argint. Aceste hîrtii înot aproape tot atît de sensibile ca şi cele numai pe bază de bromură e argint, însă produc tonalităţi mai calde, de negru-miaroniu şi, la spuneri prelungite şi developare în revelatoare foarte diluate, pot pro- uoe chiar tonuri sepia.

Ceea ce interesează foarte mult, este ***gradul de contrast*** al hîrtiilor)tografioe. Fotografii se fac în cele miai diferite condiţii de lumină şi eşi se expune corect şi filmele se developează cu cea mai mare atenţie, >tuşi uneori aspectul negativelor este foarte deosebit: urnele prezintă Mitraste mari între lumini şi umbre, altele dimpotrivă, cu diferenţe >arte mici între o tonalitate şi cea următoare şi, în sfînşk, există şi sgative echilibrate, normale, cu o bogată gradaţie atît în umbre, cît în lumini. Pentru rezultate optime, fiecare tip de negativ trebuie otrivit ou o anumită gradaţie de hîrtie. Pentru a satisface această :rinţă, se produc hîrtii cu diferite grade de contrast, indicate pe fiecare nfaalaj. De obicei hîrtiile se livrează în următoarele gradaţii: extna- loale (nr. 0), moale (nr. 1), normal (rar. 2), contrast (nr. 3), extra- Mitrast (nr. 4), ultra-contrast (nr. 5). în paranteză sînt indicate nume- >le sub care se codifică gradul de contrast în lumea anglo - ame riean ă. 'eakfel, aproape fiecare producător îşi codifică altfel produsele şi dacă . unii, „carton, alb, luciu, contrast" poate fi indicat printr-iun număr,
. alţii este cu totul altul. în plus neexistînd încă vreun etalon irater- iţional, indicaţia „contrast" a unei mărci, ipoate corespunde cu „nor- al" sau „extra-contrast" la alte mărci. Cu orice marcă necunoscută de îrtie trebuie făcute probe atente, de preferinţă cu revelatorul indicat : producător (dajcă există), înainte de a începe lucrul.

Deşi potrivirea corectă a tipului de negativ cu gradaţia corespunză-).are de nîntie nu este o operaţie dificilă, ea cere totuşi o oarecare expe- enţă. Desigur că pentru un negativ „normal", se va utiliza o hîrtie de radaţie „normal". Dacă la un negativ echilibrat, „nonmial", se va misa o hîrtie „moale", atunci se va obţine un pozitiv cenuşiu, plat, fără scară vie de tonalităţi, în care luminile vor fi de un cenuşiu murdar părţile cele mai întunecoase nu vor ajunge la un negru adînc. Dacă, î de altă parte, la atcelaşi negativ „normal" se va utiliza o hîrtie „con- ast", atunci se va pierde o mare parte din bogăţia scării tonale, blo- ndu-se toate detaliile din lumini înitr-un alb uniform şi detaliile din umbre, într-un negru nediferenţiat. Regula generală este să se utilizeze întotdeauna gradaţii contrarii, adică la un negaitiv „contrast", hîrtie „moale" şi ilia un negativ „moale", hîntie „contrast". Bineînţeles că şi condiţiile de develojpare — reţeta revelatorului, dihiţia şi temperatura lui, timpul de developare — pot influenţa aspectul copiei pozitive, despre aceasta însă, la locul potrivit.

Avînd la dispoziţie hîrtii cu caracteristici atît de diferite, de culoare, de tonalitate (caldă sau rece), de suprafaţă (mata, semi-mată, lucioasă) sau de textura (filigran, cristal, pînzată etc.), fotograful trebuie să ştie sa aleagă hîrtia cea mai potrivită, nu numai din puinot de vedere tehnic, dar şi privind potrivirea cu ceea ce reprezintă imaginea.

Este bine de ştiuit că:

— hîrtia albă, lucioasă redă cele mai multe detalii şi scara cea mai întinsă de gradaţii; de aceea se foloseşte 1a fotografie de peisaj, documentară, tehnică, ştiinţifică şi la orice fel de fotografii care trebuie reproduse pe cale poligrafică;

— hxntiile colorate în crem, fildeş, restrîng scara de «gradaţii, deoarece niciodată albul nu poate fi alb pur. Astfel de hîrtii se potrivesc la unele fotografii

de portret, la nuduni, la peisaje de toamnă, pe înserat. Fotograful trebuie sa dea dovada de mult gusit pentru a potrivi culoarea cu subiectul, mai ales dacă recurge şi la alte culori în' afară de crem şi fildeş;

— hîmtiile mate sau cu structuri de suprafaţă au tendinţa de a difuza lumina şi a diminua contrastele. Ele se folosesc numai aooil)o unde nu se care o redare precisă a tuturor detaliilor. Portretiiştii le folosesc, de exemplu, pentru portretele de femei care au trecut de prima tinereţe. Hîrtiile cu o suprafaţă mai aspră ajută la ascunderea granulaţiei filmului la măriri mari şi la spargerea monotoniei suprafeţelor întinse, fără desen.

*

* *

S-ar putea adînei analiza materialelor fotosensibile, însă, în acest caz, s-ar depăşi necesităţile măiestriei fotografice şi s-ar trece în domeniul ştiinţei despre fizica şi chimia proceselor fotografice. Unii depăşesc graniţa dintre măiestrie şi ştiinţă, fără ca aceasta să se materializeze prin vreun plus în calitatea artistică a fotografiilor lor. Dimpotrivă. Ei ajung să pună un accent disproporţionat pe performanţele tehnice, în dauna acelor valori care fac din fotografie o artă atît de îndrăgită.

Cunoaşterea materialelor trebuie să ducă la luarea deciziilor, la alegerea soluţiilor optime pentru rezolvarea problemelor de creaţie. Cunoaşterea duce la siguranţă, la simplificare, la uşurinţă în exprimarea ideilor, la găsirea unui stil personal, a unui. limbaj dar şi plin. Măiestria foto-

fică este tocmai priceperea de a stăpîni situaţiile cele mai. complicate i realiza exaat intenţiile artistice, în alianţă eu posibilităţile maite- elior sau în lupta cu caracteristicile lor potrivnice. După cum se va lea, există posibilităţi de dramatism prin repartizarea maselor tonale, severitatea negrului, în bucuria albului, în gingăşia gradaţiilor de uşiu. Uneori trebuiie căutată granulaţia bolovănoasă pentru efectul >.sebit pe care îl produoe, alteori fineţea detaliilor. Uneori artistul ograf va simţi că trebuie să includă în imaginea sa toata bruma de :alii care există în părţile cele mai întunecoase şi alteori va găsi că mai o gradaţie severă de două-trei tonuri poate exprima ce.simte el. esta este adevăratul rost al cunoaşterii materialelor, care ajută şi bogăţeşte exprimarea fotografică.

PRIMUL PAS, PRIMA EXPUNERE

- OPERAŢIILE OBLIGATORII ŞI

SUCCESIUNEA LOR

- CE TREBUIE ŞTIUT LA ÎNCEPUT
- INSTANTANEUL

Am aflat pînă acum multe despre fotografie. Poate prea multe; poate prea puţine. Principalul este să rămânem cu convingerea că avem aface cu ceva important, foarte complex şi, în acelaşi timp, frumos.

Marea complexitate a proceselor fizioo-chimice pe oare le dezlăn- ţuim precum şi cea a aparatelor şi a materialelor care trebuie stăpînite obligă pe fiecare să respecte o disciplină cît mai severă în oricare fază. Totul trebuie măsurat şi cîtatărit cu cea mai mare atenţie, de la cantitatea de lumină disponibilă la fotografiere, pînă la temperatura la care se usucă filmele. Dar, fiind vorba de o artă, atenţia nu este monopolizată dloar de „grijile tehnice", ci o mare parte din preocupări sînt îndreptate spre rezolvarea laturii estetice ia imaginii, a problemelor atît de importante relative la conţinutul şi forma finală a fotografiei. Nimeni nu trebuie să se descurajeze în faţa acestei complexităţi, să ridice speriat braţele şi sa se predea. Pe de o parte, se găsesc aparate automate şi Laboratoare specializate, care preiau toate „grijile tehnice". Pe de altă parte, dacă există dorinţă fierbinte şi pasiune, orice se poate învăţa, păşind din etapă în etapă, de la simplu ia complicat.

Să-i lăsăm pe cei care aleg calea uşoară să-şi studieze în gnabă prospectele aparatelor lor automate şi să pornească îndată la „ţăcănit" în dreapta şi în stînga. Sînt convins că cei mai mulţi dintre aceştia, după
o vreme, vor simţi nevoia să realizeze fotografii mai bune, se vor molipsi de pa&kmea fotografiatului şi ni se vor alătura nouă, celor care dorim să desluşim calea mai anevoioasă dar mai dreaptă spre măiestria în fotografie.

După cum, chiar şi în ziua de azi, marinarii îşi încep şcoala pe vase cu pînze,

pentruVa simţi mai bine ce înseamnă vântul şi valul şi puterea mării, orice ucenic întru ale fotografiei ar face bine să înveţe primele lecţii ou un aparat dintre oele vechi, ou geam mat mane şi toate reglajele manuale. Dar, chiar şi fotograful, oricît de avansat, este sfătuit ca macar

dată să se „chinuiască" cu un aparat mare, să privească imaginea iversa de pe geamul mat, să-şi delimiteze precis cadrajul, să regleze aritatea, să învîrtească inelul diafragmelor şi să observe atenit ce se itîmplă. Imaginea strălucitoare, „cu capul în jos", cere un efort deosebit întru a fi desluşită, dar, în acelaşi timp, parcă fascinează prin ineditul . Este „altceva", ceva deosebit de ceea ce se vede cu ochiul liber saju rintr-un vizor obişnuit. începe să fie o ***realitate transformată,*** um frag- ent de viaţă izolat de rest, care spune oeva independent în suprafaţa .minoasă sever decupată de întunericul dimprejur. Datorită inversării, laginea se vede mai greu şi, pentru a o înţelege, este necesară o par- urgere analitică a înjtnegii suprafeţe. Astfel, toate amănuntele se văd ai bine şi îşi verifică valoarea lor ca semne optice, ca elemente care >mpun o ***imagine pe o suprafaţă plană.*** Dar, pe lîngă aceste descoperiri n domeniul a ceea ce s-ar putea numi „psihologia vederii", se pot •mări în amănunţime şi unele aspecte tehnice: ce se întîmplă cînd se ivîrteşte încet butanul de reglare a clarităţii, cum aipare şi dispare, plan jpă plan, din zona de claritate, ca scurtele apariţii din ceaţa groasă, transformări produce claritatea progresivă, cum preschimbă treptat an târnele" în obiectele cele mai banale, jocul subtil provocat de imersiunea dintre clar şi neclar. Pe urmă diafragma, cum limpezeşte ea laginea, cum face să apară amănunte din depărtări şi cum şterge amă- intele din umbre, înveşmîntîndu-le pe toate în aceeaşi tonalitate gravă, chisă.

Rigidele reglaje tehnice ni se dezvăluie cu valenţe noi de farmec şi lezie. Ele niciodată niu vor mai prezenta pentru noi simple cifre seci n tabele. După ce am văzut acel adevărat spectacol pe care ni-1 oferă şamul mat, niciodată nu vom miai crede că 125/5,6 este acelaşi lucru i 60/8; matematic, da — însă ca valoare plastică, nu.

Imaginea mare de pe geamul mat ne apropie mult de înţelegerea felului care „vede" filmul ceea ce îi transmite obiectivul. Este foarte impoir- rnă această înţelegere, această transpunere în felul deosebit de a edea" a filmului, de a „traduce" din tridimensional în bidimensional, : a „rezuma" bogăţia scării tonale la miai puţin de jumătate, de a avea t unghi de# cuprindere şi alte etaloane de profunzime decît ochii noştri. 1 timpul, în etape ulterioare, această înţelegere atît de necesară se : aprofunda. Deocamdată să ne mulţumim cu ce am aflat privind taginea de pe geamul mat. Ea ne-a arătat mai multe adevăruri decît i putea afla citind tomuri savante despre fotografie.

* * *

Trăim în ultimul pătrar al veacului 20. Pornim la fotografiat cu i aparat uşor, atârnat de după umăr. Să spunem că este un aparat de rmat mic, momo-obiectiv, reflex. Pentru aceşti primi paşi pe care îi facem împreună, să considerăm că aparatul nu este automat şi de aceea am mai luat cu noi un exponometru de calitate.

Aparatul a fost încarcat cu film înainte de plecare. S-a controlat dacă transportorul filmului funcţionează şi s-a reglat contorul de cadre la 1. Daca aparatul are un indicator pentru tipul de film cu care este încărcat, se reglează şi aceasta la indicaţia corespunzătoare. Dacă nu, se rupe o bucartă din capacul ambalajului filmului şi se introduce între ***aparnit*** şi geanta lui, la spate. în acelaşi tâmp se reglează şi exporao- metrul la gradele de sensibilitate ale filmului din aparat. S-a plecat la drum cu* un film pamcromatic obişnuit de 20° DIN.

♦

* *

După cum se vede, avem în primul irînd aface cu un întreg şir de ***operaţii de rutină.*** Orice fotograf, potrivit cu utilajul pe care îl are şi cu subiectele pe caire le abordează, trebuie să-şi alcătuiască un set de reguli precise, elementare, ou succesiunea operaţiilor de, rutină. Proce- dînd astfel, niciodată mu va fi surprins nepregătit, „pe picior greşit", sau cu surprize neplăouite care aţpair abia după developarea filmului. Procedând aşa, el îşi va putea concentra atenţia asupra acelor ***operaţii speciale*** care sînt diferite şi hotărîtoâre pentru fiecare nouă imagine. El mu va mai fi nevoit sa dea aceeaşi însemnătate reglajului clarităţii şi alegorii unghiului de fotografiere, sau reglării expunerii şi determinării momentului optim pentru declanşare.

*

* *

Care ar fi ***succesiunea operaţiilor*** pentru realizarea unei fotografii dintre cele mai simple? în ceea ce urmează, cifra urmata de „R" indică operaţiile de rutina, iar cifra urmată de „S“, operaţiile speciale, care solicită gîndiire, alegere, creaţie.

l.S. Este toamnă. O zi însorită. Nori ca tauri graşi se plimbă încet pe cer. Lîngă oraş e o pădurice. Vom merge să fotografiem „toamna".

I. R. încărcarea aparatului ou film pancromatic de 20° DIN; reglarea contorului de cadre de la 1; controlul funcţionării transportului de film; controlul curăţeniei obiectivului; marcarea tipului de film cu care este încărcit aparatul la (indicatorul respectiv; controlul funcţionării expo- nometnului (dacă bateria mu e epuizată); reglarea exponometrului la gradul de sensibilitate al filmului din aparat.

Ne mai trebuie şi altceva în afară de aparat şi exponometru?

Lista necesităţilor ar putea fi foarte lungă. Niciodată însă necesităţile mu corespund cu posibilităţile sau cu ceea ce este practic. Totuşi:

a) un filtru galben mijlociu pentru nori; b) un parasolar pentru cazul că se va fotografia în contra luminii sau într-un unghi apropiat;

micul trepied-menghină cu cap mohil pentru a se putea expune cu mpi mai lungi de 1/30; d) declanşator de sîrmă; e) 1—2 filme de .'Zervă — nu se ştie niciodată peste ce „mină de subiecte" se poate da;

există şi ipoteza de a se mai lua unul sau două obiective de lungimi >cale diferite; g) o piele de căprioară pentru şters obiectivul.

La un loc, toate acestea nu cântăresc prea mult. Ele se pun într-o ;amtă ou o curea lungă pentru a putea fi atârnată pe după umăr, iar îîinile să rămînă libere

pentru manipularea aparatului.

Este oaire nevoiie să se ia atît de multe „scule" cînd se pleacă la otografiat? Desigur că nu! Principalul este să se ştie bine ce se poate na la dnum şi la ce anume foloseşte fiecare piesă.

Ca regulă generală s-ar putea enunţa: „fiecare îşi ia la drum ce ştie olosi". O recomandare pentru începători: porniţi cu esenţialul, după irimele succese, mai luaţi cîte ceva — din curiozitate, de dragul experi- tientuilui. Abia după ce ajungeţi să stăpâniţi şi această sculă suplimen- ară, mai luaţi încă una.

* * *

2.S. Găsirea subiectului. Ideea generală cu care s-a plecat la drum i fost „toamna". Acuim, această idee generală trebuie concretizata. Trebuie căutat subiectul (sau subiectele) care poate exprima această dee, trebuie găsite acele situaţii, acele obiecte reale, oare să se laise transformate în elemente plastice care, la rîndul lor, să formeze o imagine coerentă însemnîmd „toamnă".

Pare uşor, deoarece ne aflăm chiar toamna în pădure. Ori încotro am îndrepta aparatul şi am declanşa, n-om putea face altceva decît să „prindem" imagini de toamnă. încercaţi! Unii intr-adevăr reuşesc; aceştia găsesc imaginea în mod intuitiv. Cei miai mulţi însă, dintre cei care „trag" la întâmplare, rar reuşesc să realizeze vreo imagine bună.

într-un capitol special despre fotooompoziţie, se vor analiza mai amănunţit elSmentele care concură la înjghebarea unei imagini fotografice. Deocamdată, pentru început, trebuie ştiut că nu orice material şi nu în orice aşezare întâmplătoare poate da o imagine. Grengile, trunchiurile, pămîntul şi cerul, luminile şi umbrele, trebuie „văzute" ca elemente plastice, ca nişte componente ale unui tot. Dispunerea lor pe suprafaţa cadrului precum şi unele faţă de altele trebuie să formieze o structură logică, supusă unei ordini, ca şi aşezarea literelor înitr-un cuvânt, a cuvintelor într-o frază şi a frazelor în paragrafe. Unele trebuie să „rimeze" cu altele, trebuie să apară un ritm, ca într-o poezie. Altfel, imaginea este „agramată", nu se înţelege rostul ei, este lipsita de frumuseţe, de sens, de atracţie vizuală.

\- De aceea, imaginea dini vizor trebuie privită atent, trebuie încercate variante din alte unghiuri, de la distanţe diferite, pînă cînd, în sfîrşit, rezultatele devin mulţumitoare şi se vede „toamna" în tot ce are ea mai frumos, mai caracteristic.

2. R.' A venit momentul pentru a ne gîndi — deocamdată — şi la chestiuni tehnice. Este o etapă dintre cele mai importante: trebuie determinată expunerea. Dacă ar fi să facem o comparaţie, s-ar punea spune că pelicula virgină ar fi un rezervor care trebuie umplut cu lumină pînă la un anumit nivel. Pelicula de sensibilitate mare este un rezervor mic, care se umple repede, pe cînd cea mai puţin sensibilă este un rezervor mare, în care trebuie „turnată" multă lumină pînă cînd se umple. După cum ştim, un rezervor se umple într-un timp mai scurt dacă diametrul ţevii este mai mare = la diafragme mari (deschise) timpul de expunere esite moi scurt şi invers. Pe de altă parte, dacă presiunea apei (a luminii) este mică, în zadar este diametrul ţevii mare, că tot va dura mult umplerea rezervorului

= în condiţii de lumină slabă, expunerile devin foarte lungi. Dacă nu se ţine seama de aceste observaţii, rezervorul sau nu se umple pînă la nivelul dorit, sau debordează; atunci, în termenii fotograficii, avem aface în primul caz cu ***subexpunere*** şi în cel de-al doilea cu ***supraexpunere,*** ambele fiind situaţii nedorite, deoarece produc grave deteriorări în calitatea negativului.

Reţinînd aspectele principale ale comparaţiei de mai sus, trebuie ştiut că în practica fotografică se mai adaugă şi alte elemente. Să vedem care sînt parametrii de care depinde o expunere corectă:

— intensitatea luminii care scaldă subiectul în momentul fotogra- fierii;

— caracteristicile luminii — contrastă, difuză, reflectată, din una sau mai multe surse, culoarea ei etc.;

— direcţia luminii, unghiul sub oare cade pe subiect şi poziţia sursei de lumină faţă de aparat;

— sensibilitatea filmului şi caracteristicile lui;

— dacă se foloseşte filtru — coefioienituil de lungire a timpului de expunere;

— culoarea, coeficientul de reflexie, textura suprafeţei subiectului;

— forma subiectului — plat, cu reilefuri, dacă se formează umbre adînci sau nu;

— viteza de mişcare a subiectului sau a anumitor porţiuni ale lui;

— cerinţele profunzimii pe care o considerăm necesara;

cum dorim să redăm subiectul — mai contrast, rţiai „moale", miai închis, mai deschis etc.;

— regimul de developare al fimului;

— caracteristicile hârtiei pe care o avem la dispoziţie.

Pentru unii fotografi mai pretenţioşi, lista poate fi şi mai lungă. Alţii nu ţin seama decît de 3—4 parametri. Unii, prin marea grijă cu care îşi determină expunerea, obţin negative care pot fi mărite direct, fără mied oi bătaie de oap, fără nici o intervenţie; alţii cauttă să dbţină negative care să conţină „catul" şi abia pe baza acestora îşi fac duplicate cu caracteristicile dorite de ei. După un timp, pe baza experienţei acumulate şi a exigenţelor personale, fiecare fotograf îşi dezvoltă propriul său sistem de determinare a expunerii.

Din cele de mai sius reiese clar că aparatele automate nu pot ţine seama chiar de toate dorinţele fotografului. Ele se ridică cbar la nivelul de „tehnicieni”[1] bunii, însă niciodată nu pot deveni „artişti". De asemenea, chiar şi cel mai bun exponometru nu rămîne decît un instrument de măsură. El este indispensabil, însă -indicaţiile lui trebuie întotdeauna interpretate cu multă pricepere.

3.S. în sfîrşlt, ne-am hotărât asupra subiectului: am găsit o ramură pe care mai sînt cîteva frunze galbene. Ramura este suficient de joasă pentru ca să putem cuprinde în cadnu şi o buoată de pămînt acoperit cu frunze căzute. Lumina vine dintr-o parte, din spatele frunzelor, puternică, luminînd frunzele pînă la incandescenţă. O tulpină groasă în prim plan, cu textura scoarţei irugoase bine reliefată de lumina laterală, poate constitui un element de contrast atît pentru forma delicată a frunzelor cît şi ca tonalitate.

Din multitudinea de posibilităţi, dintr-o întreagă pădurice, am ales, am

„extras", doar trei elemente: o tulpină rugoasa, o ramură cu cîteva frunze îngălbenite, o porţiune de pămînt cu frunze căzute. Puteam să fi ales cu totul altceva cum, tot atît de bine, s-ar fi putut să cutreierăm păduricea fără să găsim nimic care să ne placă, nimic care să poate devenii un „cadru fotografic". Aici se află esenţa măiestriei: în descoperirea şi alegerea acelor cîteva elemente valoroase din punct de vedere plastic, îfi combinarea lor într-o imagine care să aiba putere de atracţie vizuală şi să comunice în mod clar cele gîndite şi resimţite de autorul imaginii. O mare porţiune dlin cadru este ocupaită de fundal. Dacă tot ce avem a spune se află în primele planuri, este bine ca fundalul să fie liniştit, de o tonalitate neutră. Acesta e cazul de faţă. De aceea vom alege un unghi de jos şi, profitînd de rariştea păduricii, vom profila elementele alese pe cer.

3. R. Hotărîţi asupra elementelor care vor fi cuprinse în cadru, trebuie acum să vedem ce reglaje sînt necesare pentru a satisface cerinţele tehnice. în primul rînd claritatea. Bineînţeles, frunzele trebuie să fie clare. De asemenea şi partea luminoasă a trunchiului pe care se văd încreţiturile scoarţei şi frunzele căzute pe sol. Măsurăm cu telemetrul distanţa pînă la aceste trei elemente şi obţinem: frunzele de pe ramură 3 m, trunchiul 2 m, frunzele de pe sol 1,5 m. Deci avem nevoie de o zonă clară de la 1,5—3 m. Inelul de profunzime care se află pe aparat sau în jurul obiectivului, ne indică reglajul distanţei la 2 m şi diafragma 11, pentru a obţine această zonă sau profunzime redată în mod clar. După oum s-a văzut, expunerea este alcătuită din doi parametri: diafragma şi timpul (de expunere).

Avînd diafragma stabilită în mod obligatoriu, urmează să determinăm pe cel de-al doilea. După ce ne ghidam? Nu avem la dispoziţie nici un instrument de măsură, ci trebuie să ne ghidăm pirin comparaţie, reţinînd tabelul de mai jos:

— om în mişcare lentă	1/30 —1/60
— om mergînid repede	1/125—1/250
— om alergând fond	1/60 —1/125
— om alergând viteză	1/250—1/500.

Nu se poate spune că acestea ar fi criterii dintre cele mai ştiinţifice şi de aceea, atunci când esite lumină suficientă, se recomandă să se recuirgă totuşi la timpi mai rapizi decît cei necesari — este o măsură de prevedere care adesea şi-a dovedit valabilitatea.

în cazul nostru, cînld din timp în timp se iscă o adiere domoală care mişcă uşor frunzele, consideram că 1/60 secundă ar fi un timp suficient penitru a opri mişcarea lenită.

4. R. Am ales ca fundal cerul. Este de un albastru destul de deschis. Oare mu s-ar pierde forma frunzelor, care şi ele sînt kminaste, pe acest fundal? Este recomandabil să prevenim această posibilitate prni utilizarea unui filtru galben mijlociu (factor de prelungire a expunerii 2X), care va închide tonalitatea cerului şi astfel vom fi siguri că frunzele se vor detaşa net de pe fundal. Mai trebuie să ştim că un subiect, cu cît conţine contraste mai mari, cu atât se recomandă lungirea timpului de expunere. De aceea, în afară de factorul filtrului

(2X), ceea ce reprezintă o diafragmă în plus, mai prelungim timpul de expunere cu V2 diafragmă pentru a egaliza contrastul din imagine.

4.S. încă din momentul fotografierii este bine să ne gîndim la aspectul imaginii finale, la caracteristicile ei, mai ales în ceea ce priveşte masele tonale, „cheia" tonală. Această analiză prealabilă a imaginii este denumită „vizualizare". Avem posibilitatea să dăm imaginii un caracter mai dramatic, adîncind umbrele şi mărinldiu-le suprafaţa, sau să-i dăm un caracter mai optimist, linie, eliminînd contraste, mărind suprafeţele luminoase. Prin filtru, expunere şi unghi de fotografiere se pot face cu uişurifjţă aceste corecturi. în primul rînd trebuie să ştim bine ce vrem şi decizia să fie luată înainte de declanşare. în cazul nostru, nu avem nevoie de dramatism. El este deplasat în atmosfera molcomă, luminoasă, de toamnă însorită într-o pădure tânără. Prin urmare, expunerea va mai fi mărită cu încă V2 diafragmă.

5. R. Am ajuns la faza în care trebuie să apelăm la exponometru. El este reglat la sensibilitatea filmului cu care lucrăm. Ne poate da cu

i mai mare precizie o mulţime de indicaţii despre valorile luminii, it pe fiecare element din cadru, cît şi a luminii care scaldă întreaga durice. Noi trebuie să ştim ce să-i cerem şi cum să obţinem daitde care avem nevoie. Pe baza informaţiilor primite, noi sîntem cei care im decizia finală. Este greşit să se creadă că exponometrul este acel itrument ideal care rezolvă toaite problemele automat şi indică soluţia timă. El este construit doar ca să măsoare.

De fapt, lucrurile nu sînt chiar atît de complicate cum par şi înţe- iciunea fotografică cere ca în condiţii grele să se tragă mai multe ire cu variante de expuneri. Pe de altă parte, filmele alb-negru mo- me au o toleranţă relativ mare la expunere şi, dacă sînt developate ir-un revelator egalizator, pot corecta unele devieri ide la expunerea -ectă. Nu trebuie însă niciodată contat pe „corecturi" miraculoase, eastă concepţie duce la un stil de lucru neglijent. Fotograful, ca stă-

1 al tehnicii, trebuie să obţină cu certitudine rezultatele care îi sînt :esare.

' *

* *

Dacă se îndreaptă exponometrul direct spire subiect, el cuprinde roximativ întregul cadru care este cuprins şi în vizorul aparatului

r t cu obiectivul normal. Indicaţia exponometrului reprezintă o a luminozităţilor pe care le înregistrează. Această medie, chiar în cazurile rare cînd luminile ocupă jumătate din cadru iar umbrele, laltă jumătate, nu corespunde întotdeauna cerinţelor fotografului,

i caz tipic este peisajul în care cerul ocupă aproximativ jumătate din Iru. Dacă se dă expunerea înregistrată de exponometru, de cele mai Jite ori „pămîntul“ va fi sulbexpus. De aceea la peisaj se recomandă exponentul să fie înclinat spre „pămînt", în jos, pentru ca să se nine cît mai mult din cerul luminos, care ar influenţa media spre upii scurţi.

Un vechi şi înţelept sfat recomandă: expune pe umbre, că luminile singure grijă de ele. Intr-adevăr, practica arată că subexpunerea (voacă pierderi iremediabile, pe

cînd rezultatele defavorabile ale suprapunerilor, în anumite limite, poit fi circumscrise la pierderi fără prea re însemnătate pentru aspectul final al imaginii. Din vremea în care dădea acest sfat ca regulă de bază pentru determinarea expunerii, ustria producătoare de materiale negative a făcut mari progrese, icula are un grad[1] mai ridicat de toleranţă şi, prin developarea în elatoare cu o mare putere de egalizare, teama de efectele nocive ale expunerilor nu-şi mai are temeiurile dinainte. Totuşi, într-o oare- s măsură, vechea înţelepciune îşi păstrează valabilitatea.

Se insistă aici atît de mult asupra aspectelor determinării expunerii acte, fiindcă expunerea este factorul hotărîtor al calităţii tehnice

optime a imaginii finale. Acela care îşi executa singur toarne lucrările de laborator este cel mai în măsură să-şi dea seama de însemnătatea expunerii. în afară de pierderii de desen, gcanulaţie^ mărită, claritate insuficientă şi alte racile cauzate de o expunere greşită, el va trebui să piardă mai mult timp în laborator şi să consume mai mult material pozitiv în încercările de a repara ceea ce a fast provocat de o lipsă de atenţie sau nepricepere la'determinarea expunerii.

Dar nu numai atît. Artistul fotograf nu se mulţumeşte doar cu obţinerea unei imagini corecte din punct de vedere tehnic. El are o anumită părere despre subiectul său, el simte ceva deosebit si de aceea vrea să redea subiectul într-un fel personal, transformînd aspectul subiectului, dîndu-i alte caracteristici definitorii.

O strada obişnuită în miez de vară. Ea poate să evoce impresii deosebite, numai după felul în care este calculată expunerea. O sulb- expunere mai accentuată va înveşmânta strada într-o atmosferă de mister, privirea neputînd să distingă nimic în umbra adîncă, neagră. Se produce o aplatizare curioasă, ou mase miari de tonalităţi închise, de forme ciudate provocate de siluete de clădiri îmbinate ilogic cu umbrele lor, întrerupte din loc în loc de insule de tonalităţi miai deschise, şi acestea de forme ciudate. Cu cît se lungeşte expunerea, cu atît se ridică valul de mister, ou atît dispare caracterul grafic. Strada începe să devină o stradă obişnuită în miez de vară, ou umbră deasă, răcoroasă şi, pe măsură ce se mai lungeşte expunerea, se accentuează senzaţia de „arşiţă", de lumină care ne orbeşte şi nu ne lasă să vedem detaliile din lumini, totul devine luminos, alb şi nici măcar în umbră nu ne putem feri de căldura dogoritoare. laită cîte senzaţii deosebite poate provoca expunerea. Care este cea mai bună expunere? Aceea care transmite în modul cel mai pertinent ce a simţit fotograful, artistul fotograf, cînd a declanşat. Expunerea este rezultanta dintre măsurătoarea exactă, obiectivă, a exponometrului şi interpretarea subiectivă a artistului fotograf, bazată pe concepţia lui despre subiect, pe măiestria lui, pe experienţa lui tehnică.

S-au propus multe metode de determinare a expunerii. Unii transportă cu ei un carton cenuşiu pe care îl plasează în dreptul porţiunii principale a subiectului şi determină expunerea prin măsurarea luminii reflectajţe de acesta. Alţii nu lucrează decît pe baza măsurării luminii directe (incidente) din planul în care se află subiectul. Vestitul peisagist american Ansei Adams a elaborat un sistem al zonelor şi determină expunerea pe baza alegerii unei zone cu -tonalitate medie, plasînd-o

după nevoie într-un anumit sector în funcţie de indicaţiile exponometrului. Unii, mai ales la ^portret, fac măsurătorile pe palmă, sau pe dosul ei, sau făoînd mediajdintre ambele. Prietenul meu Hilmar Pabel, renumit fotoreporter geri/ian şi autor de albume fotografice îşi privea doar mîna în diferite unghiuri faţă de lumină şi ştia ce expunere să aleagă, numai rareori îşi verifica constatările cu exponometrul.

Principalul e9te ca fotograful sa fie convins de marea însemnătate a expunerii cît mai corecte. Apoi el trebuie să studieze cît mai multe metode de determinare a expunerii. Să aleagă dintre ele pe acelea care se potrivesc cel mai bine cu stilul lud: de lucru, ou mijloacele pe care le are la dispoziţie. Va urma o perioadă de experimentare inteligentă cu diferite subiecte în condiţii deosebite de iluminare, urmate de probe cu regimuri de developare, de preferinţă cît mai simple. Numai pe baza acestor rezultate se poate alege una sau alta dintre metodele de determinare a expunerii, o metodă personală, sigură, simplă, eficace, aplicabilă la o gamă cît mai mare de subiecte.

*
*   *

După această incursiune în domeniul atît de vast al exponometriei,. tentativă în care s-au abordat aspecte exclusiv practice, să revenim la păduricea noastră de la marginea oraşului.

Pînă acum am ajuns la următoarele concluzii: pentru a cuprinde zona necesară de claritate, avem nevoie de o diafragmă de cel puţin 11; corecturile pentru filtru, egalizarea contrastelor şi aspectul luminos al imaginii necesită 2 diafragme în plus; pentru a evita neclaritatea de mişcare, avem nevoie de cel mult 1/60.

Să vedem cum se acomodează necesităţile de mai sus la realităţile subiectului, la măsurătorile ge care le vom efectua. Vom măsura atît Dorţiunea cea mai întunecoasa (partea din umbra a trunchiului din prim jian), cît şi porţiunea cea mai luminoasă (frunzele galbene iradiate de »are). Nu se va face o medie aritmetică simplă. întotdeauna balanţa ***va*** fi înclinată în direcţia cerută de rezolvarea artistică dorită. Pe baza ralculelor se va ajunge la un cuplu tâmp/diafragmă. Dacă diafragma xxsibâlă ar fi 8, atunci sîntem nevoiţi să ne îndepărtăm de subiect istfel ca zona de claritate să înceapă de la 2 m şi atunci obţinem o ilaritate pînă la aproape 5 m, ceea ce ne satisface. în acest caz va rebui să extragem la mărit cadrul care ne interesează. în fiecare caz rebuie căutate şi găsite soluţiile posibile, astfel ca sacrificiile să fie cît nai mici.

5.S. Totul a fost gîndit, calculat, reglat. Toată fiinţa fotografului e concentrează acum în ochiul care priveşte prim vizorul aparatului. ?1 baleiază întreaga suprafaţă a cadrului, analizînd fiecare detaliu. O itenţie deosebită este dată parcurgerii celor patru laturi ale cadrului — ît se cuprinde, ce se taie. Prin înclinări ale aparatului, în sus şi în jos, ntoarceri la dreapta şi la stînga, se analizează variante, se compară, e cercetează echilibrul dintre masele tonale, se evaluează dinamica iniilor. Se caută acea senzaţie de mulţumire, acea descoperire a satisfacţiei că totul este în ordine, că vibrează armoniile într-un întreg frumos. Cînd se

descoperă această soluţie optimă, este un moment suprem, de vîrf, de răsplată a tuturor eforturilor.

Această cadrane definitivă, asupra căreia s-a hotărît fotograful, este menţinută fixă, în tâmp ce se urmăreşte efectul adierii de vînt asiupra frunzelor. Ele sînt mişcate uşor într-o parte, apoi revin în poziţia lor iniţială. Cînd este mai bine de declanşat? Atunci cînd atârnă inerte, verticale, sau cînd puterea adierii le înclină spre diagonală? Parcă .. . Dar uite!

6. R. ... o frunză s-a desprins şi a început să plutească lin spre pămînt! Degetul apasă pe butonul de declanşare! S-a surprins un moment bun, chiar foarte bun!

în tot timpul cît se priveşte prin vizor, degetul se află pe butonul de declanşare. Cursa acestui buton trebuie bine cunoscută. La început, cursa e sterilă, nu are nici un efect..După aceea se simte o uşoară rezistenţă. în perioada de aşteptare atît trebuie apăsat butonul, pînă cînd se simte acea uşoară rezistenţă. Aparatul se ţine strîns, fix, rigid, sprijinit de frunte, de laroada ochiului sau de umărul obrazului — după construcţia lui sau după poziţia în care îl ţinem. Singurul element mobil este degetul care apasă pe buton. în momentul declanşării nu trebuie parcursă decîtt mica fracţiune de milimetru care învinge rezistenţa şi produce declanşarea. Un singur deget se mişcă aproape imperceptibil, uşor. Astfel se evită orice zguduire a aparatului care ar putea produce neclaritate de mişcare, mai ales la timpi mai lungi.

Declanşarea, operaţie dintre cele mai simple, trebuie bine exersată. Ea nu trebuie confundată ou o lovitură de ciocan. Ea este o operaţie de mare fineţe de care depinde, de -multe ori, succesul întregului lanţ de gîndire creatoare şi eforturi depuse pînă atunci.

7. R. în sfîrşit, ultima operaţie, cea miai simplă: transportul filmului care, la toate aparatele modeme de azi, în mod concomitent armează şi obturatorul. Astfel, aparatul este pregătit penitru o nouă imagine. în timpul acestei operaţii este bine să se controleze dacă el învîrteşte axul de desfăşurare al filmului (butonul de retur) şi dacă se schimbă numerotarea în contor. Se întîmplă uneori să se rupă filmul saiu să existe vreo defecţiune tehnică şi este bine ca acestea să fie descoperite de îndată ca să nu se tragă cadre „în gol". Totodată este bine ca fotograful să cunoască din timp dacă este spre sfîrşitul filmului ca să se poată pregăti pentru schimbarea kti.

*

* •

Am defalcat toate operaţiile jjentru a evidenţia gama largă şi diversitatea de p jeooupări care se afla la baza unei fotografii bune. Dar nu numai atît. Trebuie ca fotograful să se familiarizeze cu un mod nou

i gîndi. Pe de o parte, el trebuie să se obişnuiască cu transmutarea ticiii în termeni de elemente de creaţie. Pe de aikă parte, el trebuie acă efortul de a trece de la obişnuinţa exprimării literair-desoripitive, :xprimarea plastică, prin imagini. Nu este suficient să se ajungă • la realizarea unei fotografii corect expuse; fotografia va trebui ;1 expusă, încît isă degaje o anumită atmosferă, un anumit dramatism, să contribuie la o înţelegere sensibilă a imaginii. O fotografie nu uie doar să „redea" în toate amănuntele un subiect, să „descrie"
. şi ceea ce nu ise poate arăta să fie suplinit prin titlul fotografiei; ţinea trebuie să „comunice", să vibreze în unison cu privitorul ei, ‚dea“ ceva ce nu poate sau cum nu poate da un text, proză sau :ie, o melodie sau un acord muzical, un tablou sau o sculptură, iiirea şi comunicarea prin imagini fotografice devine din ce în ce mult o realitate a zilelor ncxastre, un sector cu caracteristici specifice marea varietate a faţetelor culturii moderne. De aceea, trebuie des- s specificul limbajului prin imagini fotografice, pentru a se putea ribui la îmbogăţirea şi înfrumuseţarea acestuia, .la lărgirea sferei oţiuni care se pot comunica prin el.

•
*   *

există însă şi o altă categorie de fotografii, care se realizează sub îlsul momentului, din mişcare. Acest gen deosebit de imagini — ***ntaneul*** — poate fi comparat cu impromptu-ul sau cu „cadenţa" îuzică, cu schiţa în desen, cu notiţa fugară sau schiţa în literatură, şi aceste comparaţii se limitează doiar la sublinierea caracterului al actului de creaţie.

Tehnica propriu-zisă a instantaneului este dintre cele mai simple, lăsoară lumina (de preferinţă cea incidenţă) şi se alege cuplul viteză/ ’agmă, cel mai corespunzător caracteristicilor subiectului. Dacă în liber, ziua, în condiţii mulţumitoare de lumină, această alegere nu niciun fel de problemă, în interioare întunecoase sau la o iliumi- artificială slabă, decizia optimă este mult mai greu de luat. De ■rinţă, pentru instantaneu, aparatul ar trebui reglat la o viteză să „îngheţe" orice mişcare din cadru, iar adîncimea obţinută diafragmare să cuprindă toate elementele subiectului, oriunde deplasa. Cu un aparat astfel reglat, fotograful nu mai are nimic icut, decît să-şi concentreze toată atenţia ca să pîndească momentul n şi să declanşeze. La fiecare subiect de instantaneu există condiţii ite, care trebuie bine studiate, esenţiale fiind viteza maximă a mior din cadru şi zona de adîncime în care se petrece acţiunea, rît lumina este mai slabă, cu atît se închide mai mult foarfeca e aceşti doi parametri. Atunci încep renunţările — se renunţă la :tive cu focale mari, care au profunzimi relativ mici; se renunţă la filme -cu granulaţie fină şi se trece la cele mai sensibile; se_ renunţă la distanţele mici faţă de subiect, în care profunzimea este mai criticăj se renunţa la fundaluri, cînd acestea nu sînt indispensabile; se aşteaptă răstimpuri cu mişcări mai lente... pînă la urmă s-ar putea să se renunţe chiar la realizarea instantaneului.

Aceste renunţări, sau altele, pun la grea încercare cunoştinţele tehnice şi puterea de decizie rapidă a fotografului. Renunţarea, de exemplu la profunzime, îl obligă să regleze în permanenţă claritatea pe subiect, cerîmdu-i o distribuire a

atenţiei şi pierderi de preţioase fracţiuni de secundă.

Nu oricare fotograf are capacitatea de a face instantanee. Este un gen foarte pretenţios, care cere calităţi deosebite, începând cu o stăpânire aprofundată a celor mai diverse aspecte ale tehnicii şi terminând cu o înaltă etică care să garanteze autenticitatea „clipelor de viaţă".

în limbajul plastic al instantaneului modern au apărut trăsături şi aspecte noi, menite mai ales să sublinieze mişcarea, contrastul dintre elementele în mişcare şi cele imobile, sau elemente spaţiale disociate prin deosebite grade de claritate. De aceea, chiar în condiţii optime de lumină, în caire 1/1 000 cu 1:16 ar fi o alegere posibila, se caută soluţii cairo să nu-1 oblige pe fotograf să realizeze o imagine de o claritate uniformă, indiferentă pe toată suprafaţa. Jocul selecţiei dintre preferinţele pentru profunzime sau pentru viteză începe să depindă de concepţia fotografului despre tipul de imagine pe care îl doreşte. Deciziile tehnice devin mai subtile, pentru că ţelul lor final nu mai este doar perfecţiunea tehnică, ci, ceea ce este cu mult mai dificil, reliefarea, adâncirea, relevarea unei idei, a unei senzaţii. Pentru a se putea fotografia la lumină puternică cu viteze relativ lungi şi diafragme relativ mari, se recurge la filtre **colorate** mai intens — portocaliu, chiar roşu, uneori la un albastru închis care are şi calitatea de a bloca distanţele — sau, de preferinţă, la un filtru cenuşiu care lungeşte expunerea fără a modifica gama tonală. Astfel, în mod voit, fotograful îşi limitează posibilităţile tehnice, pentru a obţine în schimb un plus de calitate artistică.

Cele mai valoroaoe instantanee se fac cu oameni, cu oameni care nu ştiu ca sînt fotografiaţi. Nimic nu este mai grăitor ca mimica omului, anumite gesturi, atitudini, poziţii ale corpului. în acelaşi timp, nimic nu este mai trecător ca mimica. Cel mai mic zgomot, o mişcare bruscă pot modifica mimica: omul se retrage ca melcul în casa lui şi nu mai exteriorizează nimic, prezentând doar o mască indiferentă. De aceea fotograful, pentru a reuşi astfel de instantanee, trebuie să ştie cum să se comporte, să aibă răbdare să aştepte, să aibă talentul de a rămîne nevăzut, să ştie cum să câştige încrederea.

Un fotograf zgomotos, grăbit, încărcat cu tot felul de aparate lucitoare, cromate, nu va reuşi niciodată să facă instantanee adevărate cu oameni. Subiectul trebuie observat din timp, de la distanţă. Apropierea se face încet, tiptil, fără a atrage atenţia în niciun fel. Reglajele aparatului se fac stînd ou spatele la subiect, aparatul este apoi ţinut astfel ca să fie cît mai puţin observat. Se aşteaptă cu răbdare momentul cînd se poate face instantaneul. Dacă, după prima declanşare, modelul n-a observat că este fotografiat, se mai aşteaptă alt prilej. Dacă modelul şi-a dait seama că este un fotograf în preajmă, orice posibilitate este ratată şi fotograful poate să-şi vadă liniştit de drum, că în acel loc nu va mai realiza niciun instantaneu.

în formaţia fotografului de instantaneu se cuprinde şi talentul de a detecta acele locuri, ore şi împrejurări în care se pot realiza instantanee valoroase. Unii fotografi găsesc un fundal caracteristic şi aşteaptă să se întî-mple ceva în faţa lui; alţii se duc în locurile unde este adunată multă lume — în tîrguri, la competiţii sportive, în jurul sălilor de spectacol; unii au o predilecţie pentru contraste de situaţii; alţii

caută armonii între peisaje sau arhitecturi şi oameni. Repertoriul subiectelor pentru instantanee este foarte vast şi acest gen specific fotografic cîştigă din ce în ce mai mult teren. Pentru fotograf el poate deveni o preocupare pasionantă, răsplătită cu mari satisfacţii; pentru privitorul de fotografii, instantaneele reprezintă un mod valoros de cunoaştere a semenilor săi, o posibilitate unică de a vedea în tihnă, de a analiza clipa, de a avea în faţa ochilor o eternizare a complexităţii de aspecte pe care le ascunde o fracţiune de secundă.



. şi sîntem abia la început.

CE ESTE UN LABORATOR FOTOGRAFIC

- „SCULELE" LABORATORULUI
- SFATURI PENTRU ALEGEREA LOR
- CUM SE DISPUN IN LABORATOR
- LABORATOR MIC
- LABORATOR MARE

în aceeaşi măsură, poate chiar mai mult, în care iau evoluat aparatele fotografice, s-a transformat şi laboratorul. Pînă să ajungă la adevărata „uzină automată" de azi, cu o mare productivitate, el a trecut prin multe faze dintre cele mai deosebite. Schimbările materialelor şi ale procedeelor, noile descoperiri, mărirea spectaculoasă a cererii de fotografii, creşterea exigenţei în ceea ce priveşte calitatea şi scurtarea termenelor de livrare a lucrărilor, toţi aceşti factori au determinat transformări radicale în aspectul dar şi în concepţia despre operaţiile din laboratoarele fotografice.

Primii fotografi — dagherotipiştii — utilizau materiale foarte puţin sensibile şi operaţiile erau atît de simple încît nici nu resimţeau nevoia uniui „laborator". Cei care se stabiliseră ca fotografi şi îşi aranjaseră studiourile cu acoperiş şi pereţi de sticlă, îşi încropeau într-o cămăruţă nu prea luminoasă un loc de lucru. Aici îşi păstrau cele cîteva dispozitive de care aveau nevoie pentru sensibilizarea, developarea şi fixarea plăcilor i'te aramă acoperite cu un strat subţire, lucios, de argint; o ladă de uuizare, o altă ladă pentru aburi de mercur, un reşou cu spirt, o piele pentru lustruitul plăcilor argintate, cîteva recipiente pentru chimicale şi 2—3 „tase" pentru imersia plăcilor în soluţii. Unii mai aveau un alambic cu care ***îşi*** preparau apa distilată de care aveau nevoie.

'La 18 decembrie 1841, dagherotipistul Antome Claudet (1797— 1867) a sugerat utilizarea unei lumini roşii pentru a se putea urmări mai bane fazele prin care trece placa; de obicei, . se înlocuia un ochi de la geam cu o sticlă roşie.

Această lumină roişie, atît de nocivă pentru vedere, s-a folosit pînă destul de recent în exclusivitate şi unii fotografi
o mai păstrează chiar azi, deşi s-au introdus surse de lumină neactinică cu care se poate lucra în laborator urmărind cu uşurinţă toate operaţiile şi desluşind întreaga încăpere.

Abia după oe încep sa se generalizeze diferitele procedee bazate pe sistemul negativ-pozitiv, fotografii sînt forţaţi să dea laboratorului însemnătatea şi spaţiul cuvenit. O vreme destul de îndelungată ei au trebuit să-şi „fabrice" singuri atît plăcile, cît şi materialele pozitive. De felul în care îşi produceau aceste materiale, depindea calitatea fotografiilor şi succesul lor. Mulţi dintre ei aveau micile lor secrete pe care le păstrau cu grijă. Unii se lăudau cu timpi de expunere mai scurţi la fotografiere, alţii cu o claritate mai deosebită, alţii, în sfîrşit, cu o trăinicie mai îndelungată a fotografiilor care mu se înnegreau, nu se pătau, sau al căror desen nu dispărea după un timp.

Mai ales din perioada plăcilor cu colodiu umed, ne-au rămas descrieri despre acele celebre laboratoare-cort, pe care fotografii temerari trebuiau sa le care cu ei pînă la locul unde făceau fotografiile. în cărţile de istorie a fotografiei sînt reproduse desene cu tot felul de cărucioare trase de cai sau împinse chiar de fotograf,, cu lăzi care se purtau în spate şi alte mijloace pentru a transporta la locul fotografierii aparatul şi trepiedul grele, cortul şi întregul echipament pentru sensibilizarea şi apoi developarea şi fixarea plăcilor. Deşi se căuta să se reducă echipamentul la minimum, totuşi trebuia transportată la faţa locului o greutate între 40 şi 75 de kilograme. „Pelerinii soarelui", cum erau nurniţi aceşti fotografi mînaţi de pasiune, nu ezitau în faţa nicmnei dificultăţi pentru a realiza, în cel mai bun caz, trei sau patru negative într-o zi cu soare.

Memorabilă a rămas expediţia fotografului francez Auguste Bisson pe Mont Blanc în 1861. însoţit de un ghid şi de 25 de hamali, el a reuşit să ajungă, după nenumărate greutăţi pe vîrful muntelui. Acolo şi-a instalat cortul, a preparat şi a expus trei plăci. Doar trei imagini a reuşit să realizeze, în timp ce toţi adormiseră epuizaţi în iurul lui. Pentru a spăla plăcile a trebuit să topească zăpadă cu ajutorul unor lămpi cu gaz. însă lungile expediţii ale fotografului englez Samuel Bour ne în Munţii Himalaya, întrec cu mult performanţele lui Bisson. Relatările lui, ouprinse într-o serie de articole în revista „The British Journal of Photography" (1864 şi 1869—1870), ne descriu enormele dificultăţi pe care le-a avut de înfruntat în regiuni necunoscute, în condiţii climatice aspre, la înălţimi ameţitoare. Expediţiile sale, care durau luni de zile, în locuri în care încă nu călcase picior de om alb, prin gheţuri eterne, se înscriu ca cele mai temerare fapte din istoria fotografiei. Deşi, după el, s-au realizat fotografii la înălţimi mai mari, însă cu aparate mai portabile şi materiale negative gata fabricate, el rămîne fotograful care şi-a transportat şi instalat laboratorul la cea mai mare înălţime şi cea mai mare depărtare de un centru civilizat.

Bineînţeles că astfel de expediţii fotografice constituiau excepţiile, între timp,

nevoile de zi de zi ale fotografilor profesionişti şi ale arna- tarilor, al căror număr creştea pe măsură ce fotografia devenea mai abordabilă, a determinat instalarea unor laboratoare care să poată face faţă comenzilor crescînde de copii fotografice pentru diverse scopuri. Deoarece hîrtiile pentru copiat erau încă foarte puţin sensibile, ele erau expuse în aer liber, pe mese cu rotile, îndreptate mereu în direcţia soarelui sau, cînd ploua, trase în încăperi cu acoperiş şi pereţi de sticlă, ca serele din ziua de azi. Foarte grăitoare sînt relatările despre „productivitatea" unui laborator specializat în producerea de ilustrate de prin anul 1880: „Din cîteva cifre de producţie anuală şi număr mediu de foi de hîrtie de albumină consumată pe zi, s-ar putea spume ca se făceau în medie $2y_2$ copii de fiecare negativ zilnic, însă de pe urnele negative se puteau trage în timpul verii 6 sau mai multe copii zilnic, de pe altele numai două sau trei, şi aceste cifre se pot înjumătăţi în timpul iernii. într-adevăr, erau zile cînd nu se putea face nici o copie ... In 1886, cînd se lucra în două ateliere, se scoteau (în aer liber) cîte
1 500 sau chiar 2 000 rame de copiat... Am avut un negativ subţire cu care puteam să trag într-o zi însorită o copie între 15—20 minute, dar am avut şi negative foarte dense care cereau expuneri de mai multe zile . . . "

Citind astfel de relatări, despre laboratoare care se întindeau pe o suprafaţă de jumătate de pogon, cu greu ne vine să credem că ne despart numai trei sferturi de veac de acele timpuri. Cunoscîad aceste amănunte, putem înţelege mai bine originea unui alt nume care se dădea fotografilor: colaboratori ai soarelui.

Cea mai mare revoluţie în laboratoare (ca şi în studiouri) a fost introducerea luminii electrice. în 1895 exista prima instalaţie modernă, înfiinţată de Automatic Photograph Company din New York, care putea să expună 245 copii format cabinet (ceva mai mari decît o carte poştală) pe minut, producînd 147 000 copii pe zi. Acest record a fost posibil datorită introducerii luminii electrice, inventării hîrtiai cu bromură de argint livrată în suluri şi a unei întregi serii de mecanizări (cu energie furnizată de ... maşini cu aburi!). Bineînţeles că astfel de cantităţi uriaşe de fotografii se produceau şi se produc încă, numai de cîteva ateliere specializate în confecţionarea în masă de cărţi poştale ihiştrate cu subiecte dintre cele mai variate. în ziua de azi, una dintre cele mai cunoscute firme producătoare de cărţi poştale alb-negru şi color este „Valentine" din Anglia. Cu un personal de 35 de oameni în atelierul fotografic, se produc o jumătate de milion de copii pe săptămînă, ceea ce, trebuie să recunoaştem, este o producţie şi o productivitate a muncii foarte mare, ţinînd seama chiar şi de utilajele moderne.

După aceste scurte precizări istorice, a venit momentul să analizăm concepţiile diferite care stau la baza instalării unui laborator. Aceste concepţii diferite sînt determinate de genul de lucrări pentru care se insta- caza laboratorul, cantitatea şi dimensiunile materialelor prelucrate, jrgenţa termenelor de livrare. în epoca de strînsă specializare în care trăim, ar fi o aberaţie — ţehnică şi economică — ca să se instaleze un adorator „bun la toate". în general, s-ar puitea deosebi următoarele :ipuri principale de laboratoare:

— laboiratarul pentru producţii de serie;
— laboratorul de pe lîngă studiourile de portret;

— laborator pentru fotografii ştiinţifice şi tehnice;
— laborator pentru fotografii utilitare, publicitare şi măriri gigant >entru expoziţii;
— laboratoare afectate pe lîngă agenţii de presă şi redacţii;
— laboratoarele centrale pentru lucrări de amatori;
— laborator personal de creaţie.

Răspîndirea vertiginoasă a fotografiei în culori a determinat crearea le secţii color la unele din tipurile de laboratoare de mai sus, sau chiar nfiinţarea de:
— laboratoare specializate în lucrări color.

Există mari deosebiri între tipurile de laboratoare enumerate mai us privind suprafaţa totală, numărul de secţii şi repartizarea spaţiului e fiecare secţie, tipul şi numărul de utilaje, puterea instalată şi insta- iţiile de apă şi canalizare, numărul de laboranţi, specialitatea lor şi epartizarea forţei de muncă. Unele tipuri de laboratoare' sîmt organizate e principii industriale cu parametri economici foarte severi, la alte iboratoare se urmăreşte obţinerea unor performanţe maxime de calitate, e operativitate sau de precizie.

Totuşi, oricît de mari ar fi deosebirile între diferitele tipuri de labo- atoare, în toate se execută acelaşi gen de operaţii:
— prepararea soluţiilor;
— developarea negativelor;
— spălarea şi uscarea negativelor;
— procese pozitive: copiat şi/sau mărit;
— spălarea şi uscarea fotografiilor;
— retuş;
— păstrarea negativelor şi a fototecii.

Dacă pentru un laborator de pe lîngă o redacţie de ziar judeţean, 3uă încăperi nu prea mari sînt suficiente şi dacă propria experienţă a iui fotograf portretist îl ajută la instalarea laboratorului care să-l deser- îască, pentru tipurile mai mari de laboratoare se recomanda consultarea ior specialişti care ®înt la curent cu ultimele dezvoltări ale aparaturii de are randament şi ou procedeele moderne de mare eficienţă. Este vorba : investiţii considerabile, într-o tehnologie în continuă schimbare şi de :eea trebuie apelat la cei mai buni cunoscători, oameni cu experienţă, ale căror indicaţii pot economisi mulţi bani Ia investiţie şi, apoi, să creeze cele mai bune şi eficiente condiţii de lucru.

Aceste laboratoare mari constituind excepţiile, nu ne vom ocupa de ele. Vom căuta să dăm îndrumări în ceea ce priveşte principiile generale de care este indicat să se ţină seama la instalarea şi utilizarea laboratoarelor pentru lucrări uzuale şi mai ales pentru laboratoarele de creaţie, de obicei improvizate, ale amatorilor.

Curăţenia este primul comandament de care trebuie să se ţină seama în orice tip de laborator. începînd cu zugrăveala, podeaua şi mobilierul, toate materialele trebuie alese în funcţie de posibilităţile de a le menţine curate şi a face curăţenie periodică în toate ungherele. Idealul este să se ajungă la încăperi fără praf sau scame, la aer curat, la lipsa de urme de produse chimice care se usucă şi contaminează aerul. Se

spune că laboratorul trebuie să fie „curat ca o farmacie". Este prea puţin; laboratorul trebuie să fie mai curat decît o farmacie!

O a doua cerinţă este siguranţa în funcţionarea tuturor instalaţiilor electrice şi de apă. Oricînd se pot întîmplă accidente ÎTitr-un laborator în care sînt atîtea aparate electrice, lămpi, prize şi cabluri, unde este multă umezeală şi se lucrează pe întuneric. De aceea, nici o măsură de siguranţă, oricât de pedantă, nu este superfluă.

Tot o măsură de siguranţă este şi evitarea pătrunderii nedorite a luminii.

Trebuie bine verificată şi etanşeitatea la lumină a ferestrelor. Uneori doar vopsirea în negru a suprafeţei geamului este suficientă. Mai sigure însă sînt perdelele groase negre care trebuie însă bine şi des curăţate cu aspiratorul pentru a suge tot praful din ele. Ferestrele nu trebuie blocate cu scînduri sau placaj, pentru că ele trebuie să poată fi deschise ou uşurinţă, zilnic, pentru aerisire. Etanşeitatea la lumină trebuie controlată periodic, mai ales în zilele însorite, la diferite ore, după ce s-a stat suficient de mult în încăperea întunecată, pînă cînd ochii se obişnuiesc cu obscuritatea.

Un alt comandament de mare însemnătate în instalarea unui laborator este funcţionalitatea, caracterul foarte practic. Spaţiul, de multe ori limitat, trebuie folosit cu cea miai mare eficienţă. De asemenea, trebuie ţinut seama de faptul că cele mai multe operaţii se execută în întuneric şi, mai ales atunci cînd apar momente „de criză cel ce lucrează în laborator trebuie să poaita găsi în minimum de timp, fără bîjbîieli, tot ceea ce îi trebuie pentru rezolvarea crizei.

Ţinînd seama de caracterul şi amploarea lucrărilor pentru care se instalează laboratorul, se va determina fluxul optim al operaţiilor pe ansamblul laboratorului şi pe fiecare încăpere în parte.

Dar, la instalarea unui laborator, nu trebuie să dicteze numai probleme de eficienţă strict economică. Fiind vorba de realizarea unor lucrări cu un caracter deosebit, trebuie să se ţină seama şi de specificul fotografic care nu este supus numai unor parametri determinabili doar prin măsurători, ci ei depind în mare măsură de capacitatea laborantului :ie a sesiza şi a evalua valoarea artistică a lucrărilor. Cu acelaşi negativ, doi laboranţi în condiţii diferite vor executa două măriri, ambele corecte, însă diferite ca expresie artistică. De aceea este bine să se ţină seama şi ie crearea acelor condiţii care să influenţeze în bine capacitatea de creaţie — loc oomod, aerisire, linişte, funcţionarea perfectă a aparatelor >i instalaţiilor etc.

După cum se vede, instalarea unui laborator este o operaţie foarte :omplexă şi chiar şi amănunte care par minore la prima vedere îşi au narea lor însemnătate în cursul exploatării.

Orice laborator se compune din trei sectoare deosebite: fotoprocese legative; fotoprocese pozitive; lucrări care se fac la lumina zilei: spălat, iscat, ităiat, retuş. în afară de aceste trei sectoare, la laboratoarele mai nari se adaugă: magazii pentru chimicale şi materiale, cameră pentru ^repararea soluţiilor, filmoteca şi fototeca.

Industria producătoare de aparate şi utilaje pentru laboratoare lan- ează aproape în fiecare an tipuri noi sau îmbunătăţite, de mare ran- iament, din ce în ce mai sofisticate. Ideea care stă la baza acestor pro- luse noi este eficienţa maximă şi

calitatea constantă. Lupta pentru cîşti- ;area secundelor, pentru randament maxim pe metru pătrat de laborator, >entru recuperarea rapidă a investiţiilor sau scăderea fondului de salarii >rin introducerea a tot felul de automatizări şi aparate de măsură, se 'Otriveşte doar la laboratoarele de producţie de serie, cu repetabilitate naximă şi are drept rezultate o depersonalizare a muncii.

Noi, care sîntem interesaţi în desăvîrşirea noastră pe treptele măies- riei, trebuie să cunoaştem bine problemele care se ivesc la instalarea ricărui tip de laborator aplidnd acelea care corespund cel mai bine e voi lor şi posibilităţilor noastre. Noi ine vom instala — unde putem, um putem — un laborator de creaţie.

Să vedem ce ne trebuie.

1. **Pentru prepararea** soluţiilor. O mică investiţie de început trebuie îcută pentru procurarea unui strict necesar de ***produse chimice:*** metol, idrochinonă, sulfit, ***carbonat,*** bromură de potasiu, tiosulfat de sodiu, letabisulfit de potasiu, borax, fericianură, acid acetic şi poate altele, entru lucrările curente acestea sînt suficiente. Se vor păstra în ***borcane ilorate,*** de dimensiuni corespunzătoare, pe o ***etajeră*** sau într-un duilă- ior. Pe fiecare borcan trebuie lipită o ***etichetă*** (bine lipită cu scoci, ca [nu se desprindă) cu indicaţia clară a conţinutului. Se va mai procura sticla cu revelator concentrat pentru developarea negativelor „R09“ todinal) sau revelatoare sub formă de praf de tip Atomal şi Final, fiindcă ***revelatoarele gata preparate*** prezintă o garanţie în plus în ceea ce priveşte puritatea şi calitatea, garanţie indispensabilă mai ales la developarea negativă.

Pentru prepararea diferitelor soluţii, substanţele necesare trebuie mai întîi cîntărke cu mare precizie, conform reţetei. Cel mai practic (şi ieftin) ***cîntar*** am găsit a fi cel pentru scrisori, cu contragreutate ^ şi indicator. La acest tip de cîntar mi ***este*** nevoie de setul de greutăţi relativ scump, iar operaţia de cîntărire se face cu mare uşurinţă. Se vor evita micile eîntaire cu arc care, după o vreme, nu mai daiu indicaţii corespunzătoare.

Dacă fotograful nu poate utiliza aragazul din bucătărie pentru încălzitul apei necesare, îşi va procura un mic ***reşou electric*** cu plită (acoperit). Nu se recomandă cel de imersie, tip spirală, fiindcă nu poate fi folosit cînd trebuie încălzit revelatorul, fie în zile reci, fie în momentele „de criză" cînd trebuie salivată o mărire cu revelator cald. Mai este necesară o ***oală de 2—3 l,*** bine smălţuită, cu smalţul intactei, pentru amestecarea soluţiei, o ***vergea de sticlă*** sau o bucată de mărime corespunzătoare de ***ţeavă de plastic.*** Cantitatea de apă trebuie şi ea măsurată, de preferinţă cu o ***menzură din tablă smălţuită,*** care are marcajele în interior. Manzurile din sticlă se sparg prea uşor. O singură excepţie o face ***micul cilindru gradat,*** de sticla de 10 cot^3, care este indispensabil la măsuratul precis al cantităţilor mici de lichide, cum este cazul atunci cînd se lucrează ou revelatorul „R09". Pentru turnatul soluţiilor din oală în sticle, este nevoie de o ***pîlnie*** (de preferinţă din plastic) care se recomandă a fi de dimensiune mai mare, fiindcă toate operaţiile de turnat (din oală în sticle, din tase înapoi în sticle, din sticla în tancul de developare etc.) se vor face prin vată (cei foarte precauţi utilizează hîrtie de filtru) pentru a reţine impurităţile.

Amatorul obişnuit îşi prepara soluţiile în bucătărie, baie, sau chiar în spaţiul

rezervat pentru laboratorul improvizat.

2. Pentru developarea filmelor. La prelucrarea filmelor, cea mai importantă decizie este ***alegerea sistemului de developare.*** De mult nu se mai developează filmele în tasă, rulîndu-le într-o direcţie şi apoi îndărăt; prea se întîmplau multe „accidente".

Ejjeveloparea în tanc (cuvă) nu este recomandabilă pentru amatorul care are puţine filme de ***developat*** ?i lucrează relativ rar. Prin urmare, rămîne developarea în ***doză.*** Există două tipuri diferite de doze: cu bandă de protecţie (correx) şi cu şanţ în spirală.

Deşi s-ar părea că în prezent preferinţele se îndreaptă spre dozele cu şanţ în spirală (din bachelită, plastic sau oţel inoxidabil), mulţi fotografi le preferă pe cele cu bandă de protecţie, fiindcă acestea din urmă se manipulează mai uşor la întuneric şi, pe de altă parte, permit un contrai al stadiului de developare la lumina ***becului verde închis.*** Sînt argumente atît în favoarea cît şi în defavoarea ambelor tipuri de doze şi numai cel care lucrează cu ele poate decide care tip îi convine lui mai bine. Unele doze cu şanţ, care aveau miezul din plexiglas transparent (sau cele din sîrma inoxidabilă), eraiu preferate de cei care developau filme color reversibile, deoarece solarizarea se putea face fără a mai desfăşura filmul. Acum însă, prin simplificarea tratamentelor, la unele mărci de filme nu mai este nevoie de salarizarea cu lumină, ea făcîn- du-se pe cale chimică.

Developarea făoîndu-se în majoritatea cazurilor după metoda timp-temperatură, este nevoie de un termometru şi de un ceas.

Termometrul de lichide trebuie să fie de cea mai bună calitate, fiindcă de indicaţiile lui cît mai precise depinde calitatea developării. Un ceas de mîna indică timpul necesar cu cea mai mare precizie, însă pentru o siguranţa şi mai mare, este bine ca în laborator să existe iin ***ceas special*** la care se reglează numărul de minute şi, diupă trecerea acestora, ceasul suna, atrăgînd atenţia că trebuie să se treacă la altă operaţie. Acelaşi tip de ceas se utilizează şi în laboratoarele de fizioterapie şi se găsesc mai multe modele de diferite mărimi.

In oricare laborator trebuie să existe o ***lampă specială*** cu o ramă în care să se poată monta filtrele pentru procesele negative şi pozitive, respectiv un ***filtru, verde închis*** pentru controlul negativelor pancroma- tice şi altul ***verde deschis*** pentru urmărirea developării hîrtiilor fotografice. Deoarece nu se mai lucrează cu emulsii orthocromatice decît în cazuiri deosebite, ne putem dispensa de filtrul roşu. Pentru lucrările pozitive nu se mai recomandă utilizarea filtrelor galben-portocalii, de-oarece ele prezentau imaginea prea contrastă. Acum, filtrele verde deschis care au fost special elaborate pentru toate sortimentele de hîrtii fotosensibile, dau cele mai bune rezultate şi nu obosesc ochii. Lămpile se montează deasupra bazinului sau mesei de lucru, la distanţa indicată de fabricantul filtrului respectiv, utilizîndu-se un bec numai de puterea recomandată. In ciuda acestor precauţii, este bine să se .verifice filtrele şi poziţia lămpilor, lăsînd, după caz, material negativ sau pozitiv sub acţiunea lor un oarecare timp şi apoi se va constaita după developare şi fixare la lumină albă, dacă exista urme de voalare. Dacă apare voal, trebuie schimbată poziţia lămpilor, plasîndu-le mai departe şi, dacă şi după aceea mai persistă voal, - trebuie schimbat becul cu altul de voltaj mai mic sau înlocuite chiar filtrele.

Uscarea filmelor se poate face în dulapuri speciale cu circulaţie de aer cald. Amatorul nu are rost să facă o astfel de investiţie. Filmele se pot usca atîrnate de o sfoara, prinse cu ***cîrlige de rufe*** la un capăt şi, la celălalt, atîrnîndu-se' o ***greutate,*** ca sa stea întinse. Locul ales trebuie să fie bine ferit de praf şi răcoros (să nu fie în bătaia soarelui de vara sau în apropierea unui calorifer, iama). Cel mai bine este ca uscarea să se facă în timpul nopţii, cînd nu mai este circulaţie în casa care să ridice praful, de preferinţă în baie saiu în bucătărie.

„Inventarul" fiecărui laborator se completează ou ***un coş de hîrtii*** (de plastic), ca să nu . existe hîrtii, casete uzate şi alte resturi aruncate la întâmplare.

3. Pentru faza următoare, procesele pozitive, trebuie procurate alte aparate şi accesorii. Din practica amatorului obişnuit a dispărut obiceiul de a face copii contact de pe toate negativele sale. Totuşi aceste copii sînt necesare, pe de o parte pentru alcătuirea unei fototeci cît mai complete şi, pe de altă parte, ca materia! de studiu (cu lupa!) penitru alegerea celor mai bune variante şi determinarea cadrajelor optime. Fototeca personală, bine organizata, cu numere care să corespundă cu cele ale negativelor, permite o găsire mult mai uşoară şi rapidă a cadrelor necesare pentru mărit, pentru fotomontaje siau în alte scopuri. Dacă se manipulează prea des filmele, se riscă să fie zgîriate sau pătate. Contactele, oa material de studiu, evită de multe ori risipa de hîrtie şi de timp cu realizarea unor măriri care se dovedesc apoi tnecorespunzătoare. De aceea, orice amator serios îşi va procura (sau îşi va construi) un ***aparat de copiat.*** Există o mare varietate de tipuri de astfel de aparate, începînd chiar cu o simplă ramă.

Pentru developarea şi fixarea hîrt iilor fotosensibile sînt necesare două tase de culori diferite. După cum se va vedea la capitolul consacrat developării, este bine ca între tasa cu revelator şi cea cu fixator să mai existe o tasă cu apă. Se recomandă de către unii autori ca să existe şi o baie de întrerupere cu acid acetic. în practică însă aceasta nu se prea utilizează. Pentru spălare mai trebuie însă o tasă mai mare. Deoarece cea mai mare dimensiune curentă de hîrtie este ***18/24,*** se vor procura ***trei tase 18/24 de culori diferite,*** cele mai practice fiind cele din material plastic. în plus, se va mai procura o ***tasă 24/30,*** pentru spălat. Chiar atunci cînd se lucrează pe formate mai mici, nu sînt recomandabile tasele mai mici de 18/24 cm, fiindcă la cantităţi reduse, substanţa activă se epuizează prea repede.

Pentru a nu manipula hîrtiile cu mîna (revelatorul pătează degetele şi unghiile!), se vor folosi ***doi cleşti*** speciali de culori diferite. După cum s-a observat, se insistă asupra unor culori (tipuri, caracteristici, semne) diferite la tase şi la cleşti, pentru a se feri revelatorul de nedorita contaminare cu fixator. Deoi, atenţie!

în ordine, operaţia următoare, una dintre cele mai pasionante, este mărirea. Pentru aceasta trebuie făcută o investiţie destul de importantă cu procurarea unui ***aparat de mărit*** de calitate. Dacă, pînă aici, eram înclinat să fiu de acord cu unele improvizaţii şi cu economii, de data aceasta sfatul meu esite ca să se aleaga cu mult discernămînt un aparat de mărit de marcă, solid, cu mai multe posibilităţi de utilizare. După ruda avută cu fotografierea cu un aparat bun şi developarea îngrijită, ste păcat să se compromită rezultatele prin mărirea cu un aparat neco- espunzător.

Ce este un aparat de mărit- şi ce înseamnă unul bun?

Toate aparatele de mărit se bazează pe acelaşi principiu: o sursa de jmină iluminează în mod egal un negativ şi imaginea acestuia este pro- îctată cu ajutorul unui obiectiv pe o suprafaţă. îndej)ărtînd de suprafaţa e proiecţie dispozitivul care conţine sursa de lumina, negativul şi abiec- ivul, se măreşte dimensiunea imaginii proiectate a negativului. Claritatea ■naginii se obţine prin modificarea distanţei dintre negativ şi obiectiv, 'rimele „aparate de mărit" erau orizontale. Astăzi se construiesc numai parate cu proiecţie verticală, de sus în jos, unele fiind prevăzute şi cu osibilităţi de basculare şi rotire în jurul axului, pentru măriri care întrec imensiuni curente.

Ceea ce se numeşte în mod convenţional aparat de mărit, se compune e fapt din trei părţi: unitatea care conţine corpul de iluminat, suportul egativului şi obiectivul; coloana de culisare verticală a acestei unităţi şi lanşa de susţinere, pe care se proiectează imaginea mărită. Deoarece fcisită sute de soluţii constructive la nenumăratele tipuri şi mărci de parate de mărit, în cele ce urmează se va încerca să se desluşească doar îrinţe de bază pentru procurarea unui aparat de mărit care să cores- undă muncii de creaţie.

Pentru fotograf, aparatul de mărit esite o sculă de durată lungă. EI : schimbă mai rar decît un aparat de fotografiat şi de aceea trebuie grijă deosebita la alegerea lui. Prima întrebare este referitoare la ~>***rmat.*** Ţinînd seama de experienţa majorităţii fotografilor amatori :rioşi, care fotografiază pe două formate: 24/36 şi 6/6, se va alege un parat de mărit pe format 6/6 sau chiar 6/9. Această alegere este influ- iţată şi de faptul că la formatul mai mare, părţile componente sînt tai solide şi nu sînt chiar atît de înghesuite ca la formatul mic.

Multifuncţionalitate, maniabilitate şi precizie sînt cele trei cerinţe indamentale.

Prin ***multifuncţionalitate*** se înţelege posibilitatea ca aparatul să poată utilizat pentru mai multe scopuri. In principal el trebuie să corespundă rmătoarelor cerinţe:

— să fie adaptat pentru lumină punctiformă şi difuză;

—să aibă condensor utilizabil dublu şi simplu, iar acesta să poată înlocuit cu geam opal de difuzie; condensorul şi geamul să fie bine
xate pentru a nu se deplasa cînd aparatul se basculează în poziţie ■izontală;

— caseta pentru negative să poată fi uşor introdusă şi scoasă din caşul ei, să aibă ghidaje care să delimiteze precis formatul şi cadrajul Drit şi să preseze,bine întreaga suprafaţă a negativului;

—- să existe posibilitatea schimbării obiectivelor corespunzătoare pentru diferite formate de negative; acestea să aibă diafragma cu puncte de anidaşare pentru a putea fi manipulată pe întuneric;

— să aibă spaţiu rezervat penitru combinaţiile de filtre la măriri color;

— să poată fi uşor adaptat pentru reproduceri sau chiar pentru unele macxofotografii;

— coloana de susţinere să poată fi rotită în jurul axei sale, pentru ca proiecţia imaginii să nu se mai facă pe planşa de suport, ci, cu aparatul aşezat la marginea mesei, imaginea să se proiecteze pe podea (atenţiune! se voir pune contragreutăţi suficiente pe planşă ca să se menţină echilibrul!). Astfel se vor putea face măriri de dimensiuni mai mari, sau extrage numai anumite porţiuni din imagine, fără a

recurge la proiecţia orizontală, care este mai anevoioasă;

— dacă totuşi fotograful ştie că va avea de făcut măriri foarte mani, atunci aparatul de mărit trebuie să se poată preta şi la proiecţie orizontală. Atunci trebuie să existe la îmbinarea dintre unitatea care conţine corpul de iluminat, suportul negativului şi obiectivul şi b'ara de susţinere care este prinsă de coloana verticală, un ax scurt pe care această unitate se poate roci pînă cînd este oprită în poziţia de proiecţie orizontală, unde este fixată cu ajutorul unui şurub cu buton mare de strîngere. în timpul rotirii nu trebuie să se deplaseze riimic din conţinutul unităţii (becul, condensorul, caseta de negative, obiectivul).

Maniabilitate. în ciuda posibilităţilor enumerate mai sus, să se lucreze uşor cu aparatul şi să se poată trece die la o operaţie la alta fără dificultate. Butoanele şi celelalte reglaje să fie la îndemînă, uşor de găsit pe întuneric şi să poată fi apucate bine (nu doar cu vîrful unghiilor) pentru ca să ise poată fixa bine şi să nu dea loc la dereglări ulterioare.

Precizia este condiţionată de grija depusă la construcţie şi asamblare, de calitatea materialelor folosite şi de soliditatea lor. Totuşi precizia depinde şi de modul în care se manipulează, se îngrijeşte aparatul şi se curăţă periodic toate părţile componente. La început şi apoi periodic trebuie făcute cîteva controale atente.

Cei mai important control este al paralelismului perfect între planul negativului şi planul planşetei de susţinere, precum şi al perpendicularităţii ^axului optic al obiectivului pe aceste plainiuiri, la oricare raport de mărire. Un alt control important este verificarea daca întreaga suprafaţă a negativului este luminată egal şi dacă proiecţia este de o luminozitate egală pe întreg formatul uitil (verificarea se face fără negativ, ori de cîte ori se schimbă obiectivul şi formatul). Calitatea obiectivelor nu poate fi verificată de fotograf decît prin folosirea unor negative-test cu um desen foarte fin, urmărind claritatea pe întreaga suprafaţă a proiecţiei. De obicei se poate avea încredere în obiectivele de marcă. Dacă aparatul este cu reglare automată a clarităţii la orice raport de mărire, se va verifica periodic dacă nu s-au produs dereglări, folosind tot un negativ-test.

în ultimii ani s-au introdus diferite ***surse de lumină*** la aparatele de mărit: cu vapori de mercur, fluorescente, tuburi cu catozi reci etc. Acestea sînt desigur utile, mai ales pentru unele lucrări speciale (măriri gigant, pentru negative de format mare etc.), însă privind lucrurile practic, mai ales ţinînd seama de dificultăţile de înlocuire a unor astfel de surse, se recomandă să se utilizeze becuri obişnuite cu filament, opale sau opalizate, de 75 sau 100 w. Acestea corespund din toate punctele de vedere cerinţelor, chiar exigente, ale oricărui fotograf.

ACCESORII

1. Obiective corespunzătoare formatelor pentru care este construit aparatul: de 50 mm pentru formatul 24/36, de .75 mm pentru 6/6 şi de 105 mm pentru 6/9. După cum se vede, distanţa lor focală corespunde celei a obiectivelor normale de la aparatele de fotografiat. Nu se poate utiliza un obiectiv cu distanţă focală mai mică

decît cea prevăzută pentru un format (de exemplu 50 mm pentru formatul 6/9) deoarece se produc vignetări.

2. Rama de mărit. Pentru uşurarea lucrului, hîrtia fotosensibilă se fixează pe o ramă specială, aşezată pe planşa de susţinere a aparatului de mărit. Pentru lucrările curente se recomandă o ramă de format 18/24. Ea este compusă din două părţi articulate printr-un sisitem de ş ar mere pe latura mai lungă. Partea de jos este o placă de lemn gros siau de metal, cu suprafeţe plan paralele. Aceasta placă se recomandă a fi suficient de grea pentru a avea stabilitate în poziţia în care este, aşezată. în afară de stabilitate, este recomandabil să se observe ca:

— să existe reglaje pentru lăţimea marginii albe a cadrului şi la cele două laturi fixe (în colţul din stînga sus 'al ramei);

— ridicarea şi coborîrea părţii superioare a ramei să se facă uşor şi lin, iar cînd ajunge la poziţia verticală să existe un stiop, poziţie în care partea superioară rămîne fixată în timp ce Se introduce hîrtia fotosensibilă,-

— porţiunile de contact ale laturilor cadrului cu hîrtia să fie plate sau teşite, pentru a se exclude orice posibilitate de reflexii pe hîrtie;

— laturile mobile, marcate cu centimetri în mod vizibil pe partea dinspre interiorul cadrului, să fie late, să culiseze lin, fără să-şi schimbe poziţia, astfel ca pe tot parcursul să se menţină unghiuri de 90^0 în cele patru colţuri;

— să fie prevăzută posibilitatea ca laturile mobile să poată fi fixate (cu şuruburi cu cap mare) în poziţia aleasă.

3. Ceas de expunere. Pentru precizia expunerii — aceeaşi expunere la probă şi la mărire, la serii de măriri după acelaşi negativ, expuneri variabile pe diferite porţiuni ale imaginii — se recomandă utilizarea unui ceas de expunere, conectat la instalaţia electrică. Acesta menţine becul aparatului de mărit aprins numai în timpul necesar expunerii şi poate fi reglat de la 1/10 secundă, pînă la mai multe minute. Vechile tipuri cu arc şi mecanism de ceasornic, care ticăiau tare în linişţea laboratorului, au început să fie înlocuite cu ceasurile electronice, silenţioase, mai precise, cu reglaje luminoase. Ceasul de expunere este un dispozitiv necesar, foarte util, care contribuie în mod efectiv la calitate.

4. Exponometru pentru măriri. Determină timpul de expunere necesar pentru oirce negativ, la oricare raport de mărire. Există diferite tipuri, unele dau valoarea medie, altele se plasează numai în porţiunea cea mai importantă a imaginii, unele sînt conectate direct cu ceasul de expunere. Exponometrul este util numai în laboratoarele mari, unde se pune accentul pe productivitate şi unde există condiţii de lucru standard (temperatură şi compoziţie constantă a revelatoarelor, hîrtie fotosensibilă cu acelaşi număr de emulsie etc.). Pentru fotograful care doreşte să dea o amprentă personală lucrărilor sale, tot sistemul de probe, fără exponometru, este cel mai indicat.

5. La masa pe care este montat aparatul de mărit, este bine să existe un sertar în care se păstrează o serie de ***accesorii mărunte:*** o foarfecă, sîrme sau andrele lungi pe care se prind cartonaşe tăiate în diferite forme şi mărimi pentru reţinut părţi din imagine, un carton (aproximativ 13/18) cu o gaură rotundă la mijloc de 5—8 cm diametru) pe care se lipeşte un tifon sau o bucată de ciorap de damă de nylon, pentru

a îndulci contrastele şi de a da un efect de flou, un creion (negru!) şi un dublu decimetru de plastic transparent, pentru a marca diferite porţiuni la fotomontaje, o lamă, un rulou de scoci, pentru a tăia şi lipi negative, o pensulă moale pentru a îndepărta praful etc.

Fotograful care lucrează acasă, în laboratorul său improvizat, rar se încumetă să facă măriri mai mari de 30/40. Chiar şi pentru aceste din urmă dimensiuni, nu mai corespund nici tasele 18/24, nici rama de mărit. De fapt, dacă vrea să fie econom şi lucrează îngrijit, nu îi mai trebuie decît o tasă 24/30 pentru revelator. O coală 30/40 poate fi developată cu oarecare îndemînare, într-o tasă 24/30, treeînd-o la început repede prin revelator şi apoi punînd-o uşor pliată în ,tasa care este mişcată energic. Pentru fixare se va folosi îa acelaşi mod tasa 24/30 care există pentru spălare şi, pentru spălarea măririlor 30/40, se va utiliza cada din baie.. în loc de ramă de mărit, se va folosi o planşetă obişnuită de desen (cu cadrajele 24/30 şi 30/40 vizibil marcate), iar hîrtia fotosensibilă va fi prinsă la colţuri cu greutăţi sau cu ace cu gămălie.

Uscarea copiilor şi al măririlor se poate face în modul cel mai simplu, după ce au fost bine scurse de apă, întinzîndu-le cu emulsia în sus pe hîrtii albe sau pe rame cu sfori întinse în cruciş. Cei ce doresc să aibă copii lucioase, le pot lipi cu emulsia pe un geam care a fost in prealabil bine curăţat cu benzină şi pudră de talc. Deoarece uscarea în acest mod durează mult, cei nerăbdători sau cei care au de uscat un număr mai mare de măriri, îşi pot achiziţiona o ***maşina de lustruit*** electrică, cu plăci cromate, care usucă măririle în cîteva minute. Pentru laboratoarele mani există maşini de uscat rotative de mare randament.

în sfîrşit, o ultimă operaţie înainte de retuş, este ***tăiatul marginilor.*** Pentru măriri pînă la 18/24 inclusiv, se recomanda achiziţionarea unui ***cuţit de tăiat*** special cu pîrghie. De preferat sînt fotografiile cu margini drepte, nu cele ou zimţi, aşa că se va alege un cuţit drept. Mai scumpe sînt maşinile de tăiat numite „cu puk“, unele cu acţionare prin apăsare cu piciorul pe o pedală. Pentru măriri miai mari de 18/24, se va folosi o foarfecă lungă sau o lamă cu care se va tăia pe o linie trasată cu echerul.

*

* *

Instalarea unui laborator personal, de creaţie, cere din partea fotografului multă ingeniozitate, inventivitate şi simţ gospodăresc. El trebuie să se mulţumească cu orice spaţiu, cît de mic. în orice apartament există zeci de posibilităţi care trebuie descoperite, evaluate, cîntărite. De preferat este găsirea unei soluţii pentru o instalare permanentă. Dacă această soluţie se dovedeşte imposibilă, fotograful se va mulţumi cu un laborator care se poate instala operativ numai atunci cînd are de lucru — de obicei în baie sau în bucătărie.

Existînd atît de multe alternative, nu se pot da decît cîteva indicaţii generale, sugestii practice şi exemple. Cred că primul meu laborator este un exemplu util. L-am instalat îintr-un ... dulap în perete, lat de 72 cm şi cu o adîncime de 1 m şi 5 cm! Reuşisem să exploatez fiecare centimetru cub de spaţiu. Aveam de toate în el şi făceam întreaga gamă de operaţii, de la reproduceri, developare, copiere, pînă la măriri 24/30.

Secretul a fost că am rezolvat totul „pe verticală"! Un raft pe toată lăţimea încăperii şi adînc de 55 cm, acoperit cu linoleum, a fost montat Ia înălţimea obişnuită a unei mese. La 50 cm deasupra acestuia, alt raft pe care am pus aparatul de mărit. Pe pereţi şi prinse de tavan, în locurile care nu jenau mişcările aparatului de mărit sau ale mele, etajere şi dulăpioare pentru sticle şi borcane cu substanţe chimice, doze de developat etc. în sertare, sub cele două rafturi, ţineam hîrtia fotosensibilă şi accesorii mărunte. Un scăunel era chiar în faţa uşii de intrare, care se deschidea în afară. Cînd mă ridicam în picioare, aveam la îndemînă aparatul de mărit. Cînd mă aşezam pe scăunel aveam la îndemînă tasele de pe raftul acoperit cu linoleum. Am făcut multe lucrări frumoase în acest laborator. Singurul dezavantaj era că trebuia din cînd în cînd să întnerup lucrul, să deschid uşa să intre aer proaspăt şi să-mi dezmorţesc oasele. Aveam însă un laborator „al meu"!

în general, un fotograf amator nu are de lucru în mod permanent. El îşi poate organiza lucrul astfel ca într-o zi sa developeze filmele, în alta să facă contacte şi, o

dată la 2—3 săptămîni, să-şi facă -măririle, îin aceste condiţii el nu are neapărată nevoie de un laborator permanent şi nici nu are (nevoie, de fiecare dată cîn-d lucrează, să-şi instaleze itot inventarul.

Baia sau bucătăria sînt cele mai potrivite pentru astfel de „incursiuni fotografice" periodice. Deoarece însă, mai ales în baie este multa umezeală şi aburii miu se recomandă ca „inventarul", în special aparatul de mărit, să fie păstrat în mod permanent acolo. Undeva, într-un loc răcoros şi uscat, în cămară, pe un coridor, - trebuie rezervat uin spaţiu închis în care să se ţină cele necesare. Se va confecţiona un grătar de lemn sau din ţevi din plastic care să se poată monta deasupra căzii. O atenţie cu totul deosebită trebuie diată instalaţiei electrice care trebuie să se conformeze prevederilor securităţii în condiţii de mediu umed. Lampa se va atîrna deasupra căzii, fiindcă nu poate fi instalată în faianţă. Cablurile de legătură să fie bine izolate.

Atenţie la camuflarea ferestrelor, chiar dacă se lucrează noaptea! Se poate ca un vecin să aprindă o lumină, şau să treacă o maşină cu farurile aprinse. De fiecare dată, înainte de începerea lucrului, trebuie controlat bine dacă nu s-a uitat nimic afară, dacă itotul este la îndemînă.

Deşi, în ciuda greutăţilor, într-un astfel de laborator „migrator", se pot realiza lucrări bune, el nu corespunde concepţiei despre un adevărat laborator de creaţie. Din păcate, creaţia îşi are cerinţele ei, capriciile ei. De aceea, trebuie tins către un laborator permanent, în oare fotograful să se simtă „la el acasă", relaxat. Cel mai greu şi costisitor element este instalaţia de apă. Totuişi, nu este neapărat necesar oa ea să existe chiar în laborator. Pentru spălatul negativelor, al măririlor, al taselor şi al dozelor, se poate folosi instalaţia de apă existentă în bucătărie sau în baie. Tot aici se vor prepara soluțiile. Cu puţină grijă, lucrînd curat, oricine se poate dispensa de instalaţia de apă chiar în laborator. în ceea oe priveşte instalaţia electrică, aceasta este cu mult mai simplă; un singur fir cu o priză şi un triplu stecker rezolvă toiate problemele.

O sugestie practică este confecţionarea unui ***laborator-mobilă.*** El poate sta în orice cameră, într-un vestibul mai mare, coridor sau cămară, în orice colț. Deschizînd uişile sau ridicînd un capac, totul esite pregătit pentru lucru. Trebuie doar tir,as un scaun îm faţă şi camuflate ferestrele. Fiecare poate să adapteze ideea de bază la spaţiul pe care îl are la dispoziţie, la „sculele" lui, la stilul lui de lucru. Atenţie! Dacă laibora- torul-mObilă se fiace într-o cameră obişnuită, nu uitaţi să în tinde ţi pe jos o folie mare de polietilenă pentru a nu păta parchetul sau covorul cu stropituri oare nu pot fi evitate!

Cei mai fericiţi sînt cei care îşi pot încropi un loc permanent de lucru. Trebuie bine gîndită dispunerea diverselor piese. în primul rînd trebuie găsit fluxul optim de lucru. De preferinţă este alegerea unui colţ al încăperii. Se va monta um raft solid pe colț, la înălţimea unei mese obişnuite. Pe porţiunea mai mică din stînga se va pune aparatul de mărit (acoperit în timpul în care nu se' lucrează cu o husă din folie de polietilenă sau pînză deasă!) Pe porţiunea mai mare (acoperită cu un linoleum) să fie loc în ordine pentru tasa cu revelator, cea cu apă şi cea cu fixator, plus încă un recipient cu apă în care se pot clăti degetele, dacă s-au introdus în

revelator sau fixaj. Astfel se stabileşte un flux de lucru de la stînga la dreapta, foarte recomandabil pentru uşurinţa lucrului. Deşi pe porţiunea „udă" ia raftului is-ia avut grijă să se pună un linloleum, este bine ca atunci cînd se lucrează, să se aştearnă şi un strat de hîrtiie obişnuită de ziar şi abia peste aceasta să se pună tasele. Hîrtia va suge toţi stropii şi după lucru, cînd se va arunca hîrtia, masa va rămîne curată. Deasupra mesei de lucru se va prinde o etajera pe care se vor pune sticle, borcane şi micile accesorii (cîntar, menzură, pîlnie, cilindru gradat, termometru etc.). Sub etajeră se va monta lampa de lalboirator şi un bec alb. Suib raftul-masă, se va face loc pentru păstratul raselor cînd nu e nevoie de ele, a dozelor de developat şi a unui coş de hîirtii. Sub porţiunea de raft pe care se află aparatul de mărit, se va face un sertar pentru hîrtia fotosensibilă, de preferinţă etanş la lumină. Repet că acestea nu pot fi decîit sugestii. .Soluţiile la faţa locului le va găsi cel ce îşi instalează laboratorul. N-am (făcut altceva decît a atrage atenţia asupra umor prevederi necesare şi a propune soluţii izvorîte din practică.

Principalul este ca fotograful să se simtă bine în micul său laborator şi nimic să nu-1 împiedice ca să realizeze lucrări cît mai bune.

DEVELOPAREA FILMELOR ALB-NEGRU

- OPERAŢIILE ÎN SUCCESIUNEA LOR
- ANALIZA CRITICĂ
- REMEDIERI

Developarea este, dacă doriţi neapărat o comparaţie, ca mutarea pionului la şah. Dintre toaite piesele de pe tabla de $ah, numai pionul nu poate £i mutat înapioii. Este o mişcare simplă, însă cu efect ireversibil. Tot astfel, dacă developarea se face greşit, rezultatele sînt compromise. Gumoscătorii vor susţine că există metode de remediere — slăbire, întărire, redevelopare — însă'acestea, chiar dacă repară în parte stricăciunea, nu pot aduce filmul la calitatea pe care air fi avut-o dacă era developat corect, Dealtfel, dacă filmiul se pătează siau se zgîrie printr-o manipulare neglijentă, nu mai există moi un remediu. Este bine să se cunoască acest adevăr de la început, penitru a se da toată atenţia acestei faze atît de importante.

La developare trebuie să se ţină seama de trei factori:

— caracteristicile peliculei;

—■ expunerea şi condiţiile de iluminare;

— compoziţia revelatorului şi regimul de developare. Toţi aceşti factori au o înrîurire bine definită asupra rezultatelor. De aceea, se insistă asupra cerinţei ca filmul să fie developat de cel care a fotografiat, fiindcă el ştie cel miai binie ce ia

fotografiat, în oe fel de lumină şi cum a expus şi astfel se pot trage concluzii foarte utile în ceea ce priveşte fotografiatul.

' Există două moduri deosebite de developare:

— pe Ibază de timp şi temperatură şi ,

— developare controlată.

Prima este azi cea mai răspîndkă şi, în majoritatea cazurilor, rezul tatele sînt mulţumitoare. Nici n-ar putea exista productivitate, mai ales îtn laboratoarele mari, dacă nu s-ar aplica acest mod de developare. Pentru amator, este o modalitate simplă, comodă, care nu-i cere nici un fel de cunoştinţe, doar atenţia,. Al doilea mod, developarea controlată,

prezintă unele dificultăţi şi cere din partea laborantului experienţă şi cunoştinţe mai aprofundate. Pe vremea materialelor orthocromatice, cînd se developau plăci mari la lumina roşie, se putea controla acţiunea revelatorului la fiecare placă, pe partea cu emulsie, pe spatele plăcii şi prin transparenţă. Fotograful îşi dadea seama de stadiul developării şi putea să intervină, lungind sau scurtînd developarea, mutând placa în alt revelator sau în apă, întocmai cum se face astăzi ou developatul hîrtiei fotso- sensibile.

Cu materialele panoromatice, controlul este mai dificil fiindcă lumina becului sau filtrului verde este foarte slabă. Pe de altă patrte, lucrîndu-se astăzi cu filme cu 8, 12, 36 sau chiar mai miulte cadre, este greu să decizi care cadre să fie salvate şi care să fie sacrificate prin devierea de la procesul normal de developare. Totuşi, în ciuda acestor dificultăţi, fotograful care tibde spre măiestrie, trebuie să se familiarizeze ou developarea controlată.

Ţinînd seama de faptul amintit mai înainte, anume că pe un film se aflặ un număr apreciatul de cadre poate cu subiecte foarte diferite, expuse în împrejurari deosebite, se reaminteşte aici grija speciala la fotografiere în ceea ce priveşte expunerea corectă a fiecărui cadru, pe baza aceloraşi principii şi, pe urmă, dezideratul ca să se utilizeze acel mod de developare care să dea cel mai mare procentaj de reuşite. Aceasta ar fi soluţia ideală; să vedem cum se poate ajunge la ea.

în primul rînd trebuie bine cunoscute materialele şi toate elementele care au o înrîurire asupra developării.

CARACTERISTICILE PELICULEI

Deosebim o peliculă prin:

— marcă (Kodak, Orwo, Agfa etc.);

— sensibilitatea la culori (orthocromatie, pancromatic, ortho-pancro- matic etc.);

— sensibilitatea la lumină (grade DIN sau ASA etc.);

— numărul de şarjă al emulsiei;
— data de expirare.

Nu toate aceste caracteristici au aceeaşi însemnătate la developare. Este totuşi bine ca ele să fie ştiute, pentru că uneori, cînd rezultatele nu sînt cele aşteptate, să se poată cel puţin găsi explicaţia nereuşitei. De exemplu, se observă câteodată deosebiri foarte mari în regimul de developare la filme cu caracteristici similare, însă de mărci diferite. Unele filme care se apropie de data de expirare, cer o developare prelungită, deoarece ele pierd din sensibilitatea lor. Altele, deşi sînt manipulate la filtrul de lumină corespunzător, la care se lucrează de obicei, au tendinţa de a se voala.

O caracteristică principală însă, de care trebuie să se ţină seama la orice marcă sau sortiment de film, este sensibilitatea la lumină. Trebuie să ştim dacă filmul pe care îl avem de developat face parte din una din aceste categorii: film de sensibilitate mica (10—15 grade DIN) însă cu contrast maire, film de sensibilitate medie (15—22 grade DIN) sau film de sensibilitate mare (peste 22 grade DIN) cu contrast redus. Fiecare din aceste categorii cere un alt regim de developare, după cum urmează: • 10—15° DIN revelator foarte compensator timp scurt 15—22° DIN revelator compensator timp mediu
peste 22° DIN revelator compensator timp lung.

De asemenea, dacă se lucrează pe format mic (35 mm) trebuie ştiut că fikniul cu cît este mai sensibil, cu atît are granulaţie mai mare şi prin urmare cere un revelator cu efecte microgranulare mai accentuate.

Pentru rezultate constant bune şi sigure, este bine ca fotograful să se obişnuiască ou o singură combinaţie film + revelator + timp. Familiarizarea cu aceleaşi caracteristici este adesea secretul multor succese.

EXPUNEREA ŞI CONDIŢIILE DE ILUMINARE

Fotograful care lucrează rar, ocazional, însăilează uneori pe filmul său de 36 de cadre un amalgam foarte eterogen de subiecte: peisaje pe soare şi ploaie, portrete în aer liber, în casă, cu fulger electronic şi cu proiectoare, interioare de clădiri, naturi moarte etc. Fără a avea vreo îndoială asupra corectitudinii expunerilor sale sau asupra grijii cu care îşi developează filmul, se poate prezice că el nu va avea rezultate optime pe întreg filmul. Desigur, toate cadrele vor fi utilizabile, dacă a lucrat corect. însă există o deosebire esenţială între „corect" şi „perfect". Trebuie din nou să amintim aici acel cuvînt „măiestrie", care umple spaţiul dintre corect şi perfect şi, mai departe, spre interpretare.

Există câteva reguli care scot în evidenţă .incompatibilitatea expunerilor şi developărilor corecte la subiecte cu caracteristici deosebite. Astfel, subiectele cu contraste mari trebuie fotografiate cu un timp de expunere mai luing decît cel normal iar timpul de developare să fie mai scurt. Bineînţeles, că la subiectele plate, fără contraste, trebuie procedat invers. Mai departe. Cadrele realizate cu fulger electronic trebuie developate un timp mai lung decît cel normal, mergînd chiar

pînă la un plus de 50 la sută. Un portret în aer liber cere o expunere miai lungă decît peisajul înconjurător. La fotografiile realizate în interioare în care lumina vine prin ferestre, este nevoie de un revelator foarte compensator, care să ilihreze marile diferenţe în iluminarea diferitelor porţiuni ale încă- ii. Iată dar că numai din cîteva exemple reiese că miu toate subiectele fi expuse şi developate după un barem unic pentru a obţine negative secte. Din acest punot de vedere este avantajat fotograful care lucrează format 6/9, deoarece el are pe un film de 8 cadre doar 1— 2 subiecte. Celui care citeşte această carte, trebuie să-i fie clar un lucru: există ode „standard" pentru a obţine rezultate corecte, utilizabile; de tnplu, în acest context, expunerea corectă pe baza indicaţiilor unui ano metru bun şi developarea într-un revelator compensator la timpul :emperatura recomandată. Există o fază superioară, am denumit-o rfectă", în care este nevoie de o cunoaştere mai aprofundată a m-ate- elor şi a rolului developării. în relaţia lumină-imagine argentică; aici : nevoie de procedee individuale pentru fiecare -tip de subiect şi ilu- t-are. Mai există o fază — aceea de interpretare personala. Aici nu -te fi vorba nici -de corect, nici de perfect, ci de ceva greu de definit: cepţia, simţirea, voinţa autorului imaginii.

Acela care a studiat şi a experimentat latuira interpretativă a foto- fiei şi a explicat-o magistral, a fost Ansei Adams (născut în anul 1902, San Francisco). în afară de numeroase albume de o înaltă ţinută stkă, el şi-a aşternut gîndurile şi şi-a dezvăluit metodele de lucru •-io amplă lucrare intitulată „Basic Photo" (Mo-rgan&Morgan Inc. w York — prima ediţie a apărut în 1948) pe care o dedica „oricui : preocupat de dezvoltarea fotografiei directe şi crede în afirmaţia plă -a obiectivului". El a elaborat procedeul determinării expunerilor ctive pe baza sistemului de zone de intensităţi -luminoase şi a lansat intui „vizualizare" ca proces de analizare a subiectului în termeni aspect dorit al fotografiei mărite.

Ocupîndu-se de probleme tehnice, el afirmă: „Deşi este de cea mai re însemnătate pentru chimist, fizician şi fabricant, sensitoimetria, aspectul ei obişnuit, inu îl priveşte pe fotograful propriu-zis. Impor- t însă este ca fotograful să fie conştient ide baza practică a sensito- triei şi să posede o cunoaştere a relaţiei dintre expunere şi densitate, a. c-e îi va folosi în munca sa".

Vorbind despre metoda zonelor, Ansei Adams spune: „Principalul mtaj al acestei abordări este că înlesneşte mai ales o concepţie şi o :legere a valorilor emoţionale şi interpretative, mai mult decît o plă reproducere mecanică a tonalităţilor. Procedeele descrise în această te încearcă să umple golul dintre sensitometrie şi -fotografie aplicată, iblema sugerează relaţia dintre Helmholtz şi Beethoven — dintre ria sunetelor şi creaţia de muzică expresivă".

Ansei Adams propune o scală de cenuşiuiri formată din 10 trepte, ;nin.d la o extremitate cu negru opac, trecînd prin 8 gradaţii de cenuşiu ce în ce m-ai deschis, pînă la alb, ultima treaptă. Aceste trepte,

reprezintă tonalităţile subiectului aşa cum apar în mărirea fotografică, nu cum apar ochiului cînd priveşte chiar subiectul. Este foarte important de reţinut această deosebire, anume că zonele se referă Ia posibilităţile hirtiei fotosensibile, nu la valorile reale ale subiectului, care se întind pe o scală mult mai lungă.

Să arătăm ce include Adams în fiecare dintre zâne:

Valori joase Zona 0	Lipsă totală de densitate (transparenţa totală) în imaginea negativă, în afară de densitatea suportului plus voal. în mărire, negru total.
Zowa I Zona	Valoarea efectivă a pragului. Prima treaptă deasupra negrului total. Tonalitate slabă, însă lipsă de textură (detalii).
II	Prima sugerare de textură. Tonalităţi adinei, reprezentând partea cea mai întunecoasă a imaginii în care sînt necesare anumite detalii.
Zona III	Materiale în general închise. Valori joase prezentînd bine detaliile.
Valori medii Zona IV	Frunziş în general închis. Rocă închisă. Umbrele din peisaj. Valoare recomandată pentru umbre la portret în soare.
Zona V	Cer senin de nord (în redarea pancromatăcă.). Piele (ten) de culoare închisă. Rocă cenuşie. în general lemn expus la intemperii. Cenuşiu mijlociu.
Zona VI	Piele de căprioară în lumina soarelui sau la lumină artificială şi în lumină difuză reflectată de cer sau în lumină foarte difuzata (în redare ortocromatică). Umbre pe zăpadă în peisaje însorite de iarnă.
Valori înalte Zona VII	Piele (teni) foarte deschisă. Obiecte de un cenuşiu deschis. Zăpaidă cu lumină foarte oblică laterală.
Zon* VIII	Alburi cu detalii şi valori delicate (alburi care nu sînt blocate). Zăpadă în umbră transparentă. Puncte apicale pe piele de căprioară.
Zona IX	Suprafeţele albe strălucitoare. Zăpadă în lumină directă de soare. Alb fără detalii.
	(Singurele subiecte cu valori mai înalte decît zona IX ar fi sursele "de lumină, reale sau reflectate, însă acestea desigur vor fi redate pe fotografie ca valoarea maximă pur albă a hîrtiei).

Adams adaugă că din raţiuni estetice şi practice, tabelul de mai sus ar trebui considerat doar ca un stimulent pentru găsirea de corespondenţe personale, au care fotograful să fie cît mai familiarizat.

Scala de cenuşiuri cu 10 zone este baza procesului de vizualizare. Să-i dăm cuvîntul tot lui Ansei Adams ***(Basic Photo,*** voi. II, pag. 21): „Conceptul ue vizualizare, aşa cum este propus în această lucrare, este extrem de important; este o abordare subiectivă, creatoare şi nu trebuie să se confunde cu o abordare de „reproducere de tonuri" fotometrică, stabilită prin semzitoimetrie.

O copie fotografică esite fie reprezentarea uinui subiect, fie o interpretare liberă a acestuia.

In primul caz, valorile din copiie se înrudesc cît mai strîns ou luminozităţile (reflexiile) subiectului; totuşi aceasta nu este decît o reprezentare ***sugestivă,*** deoarece nici o copie nu poate să reproducă cu succes luminozităţile subiectului obişnuit. Dar dacă valorile, aşa cum sînt redate, au o relaţie proporţională cu acelea ale subiectului, atunci reprezentarea poate fi considerată „literală".

Dacă se decide ca fotografia să fie o interpretare liberă, atunci valorile din copie pot reprezenta o deviere marcată de la realitate. Valorile se modifică prin expansiunea sau diminuarea contrastului — prin controlul expunerii şi developării — şi exagerări suplimentare sînt posibile prin filtre.. . Exagerări ale contrastului, accentul pe texturi (detalii) precum şi elemente subiective pe care poate să le introducă fotograful asigură un spectru larg de posibilităţi interpretative, fără a devia de la o tehnică fotografică directă. Limitele sînt atît de matură estetică şi subiectivă, cît şi fizică şi obiectivă.

Primul pas în vizualizare — deci în interpretarea fotografică — este de a deveni conştient die lumea din jurul nostru. Trebuie să examinăm ?i să explorăm ceea ce se află înaintea ochilor noştri, nu numai ca sem- lificaţie, substanţă (materie), formă şi textură, dar şi ca relaţie între uminozităţi şi tonalităţi... Ar trebui să începem prin încercarea de a vizualiza albul, negrul şi cenuşiul mijlociu şi abia după aceasta, treptele nai subtile ale scalei... Educarea în vizualizarea valorilor din copiile otografice poate fi comparată cu educarea muzicianului peutru recu- îoaşterea tonalităţii, sau a simţului - pictorului pentru valori şi relaţii oloristice. . .“

Deşi acest citat esite lung, mărturisesc cu toată sinceritatea că aş con- inua să-l citez pe Adams, fiind convins că valoarea inestimabilă a deilor sale poate îmbogăţi munca oricărui fotograf.

Concluziile şi deciziile următoare vizualizării determină atît timpul le expunere cît şi caracterul developării, acestea fiind stabilite chiar nâimte de a apăsa pe declanşator.

Latura interpretativă a actului de fotografiere se desfăşoară în timpul procesului de vizualizare, cînd se „vede" mărirea gata, După aceasta urmează operaţii tehnice: a) măsurarea cu exponometrul a luminii reflectate a subiectului; b) corelarea luminozităţilor cu scala de cenuşiuri, determinând looul unde se va plasa cenuşiul mijlociu; c) stabilirea caracteristicilor de developare (compoziţia revelatorului, timpul de developare etc.) pentru obţinerea unui negativ cu gradaţia dorită.

Fără înţelegerea acestei dialectici strânse dintre lumină, la o extremitate, mărire,

la cealaltă extremitate, nu poate exista calitate (vezi şi observaţiile din „Farmecul luminii" voi. I, Editura tehnică, de Eugen Iarovici). Greşit gîndesc aceia care consideră fotografiatul, developatul şi măritul ca faze separate, fără vreo interdependenţa. Greşit procedează aceia care iau drept „sfinte" toate „datele obiective" şi „indicaţiile precise" date de producătorii de aparatură şi materiale fotografice. Fiecare exponometru, obturator, obiectiv îşi are „capriciile" sale (ca să nu mai vorbim de capriciile fotografului!). Fotografiaţi acelaşi subiect, ou acelaşi timp de expunere, cu acelaşi aparat, însă cu itrei obiective diferite (superangular, normal şi un teleobiectiv) şi în 80% din cazuri veţi putea observa mici deosebiri între aspectul celor trei negative obţinute. De fapt, pe parcursul lumină-mări re se însumează şi se anulează o serie întreagă de devieri mai mari sau mai mici de la „datele obiective". Norocul este că pelicula „iartă", revelatorul „iartă" şi la mărire există „remedii". însă nu această încredere oarbă în iertări şi remedii poate duce la măiestrie.

Stăpînirea tehnică în scopuri creatoare se ireferă tocmai la eliminarea întâmplărilor, pe baza cunoaşterii, pe baza experimentării şi a găsirii procedeelor adecvate aparaturii şi materialelor cu care se lucrează.

COMPOZIŢIA REVELATORULUI ŞI REGIMUL DE DEVELOPARE

Multă cerneală s-a irosit cu discutarea comparativă a meritelor diverselor reţete de revelatoare. înitir-adevăr, este una dintre problemele cele mai importante care îl confruntă pe fotograf. Deoarece primele rezultate concrete sînt văzute abia după developare, fotograful este înclinat să pună toată vina, sau să aducă toate laudele, revelatorului. lata ce spune tot prietenul nostru Ansei Adams în această privinţă ***(Basic Photo,*** voi II, pag. 67): „Poate că nici o artă, ştiinţă sau meserie nu s-a dezvoltat printr-o combinaţie atît de extraordinară de ştiinţă pură, vrăjitorie pură şi gânduri bazate pe dorinţă, ca ceea oe constituie procedeele general acceptate în fotografie. Mai ales în operaţiile de developare, persistă şi înfloreşte o scamatorie ciudată". După această observaţie iro

nică, dar atît de adevărata, este greu să abordăm subiectul developării, învăluiţi într-o togă academică. Să facem totuşi efortul necesar.

Oricît am analiza reţetele, sub toate aspectele, trebuie mereu să ne amintim că revelatorul nu este o fiertură magică, care, pusă în contact ou o bucată de peliculă, produce în mod misterios o operă de artă.

înainte de toate trebuie să se cunoască ***substanţele care compun un revelator.*** Ele po[T] fi grupate în cinoi categorii după rolul pe care îl îndeplinesc în procesul de developare.

— ***Agentul de developare*** — de fapt acesta îndeplineşte rolul principal, anume transformarea imaginii latente în imagine vizibilă, prin transformarea compuşilor de argint impresionaţi de lumină în argint metalic. Cei mai cunoscuţi agenţi sînt: metol, hidrochinona, amidol, pyrogalol, glycin etc. Un revelator poate conţine mai mult de un agent, exemplul cel mai cuirent fiind revelatoarele care conţin şi metol şi hidrochinona.

— ***Substanţe conservante*** — agenţii de developare au tendinţa de a se oxida în contact ou apa şi aerul. Penitru a preveni aceasta şi deci pentru a prelungi viaţa revelatorului şi evita pătiarea, se include în reţetă un conservant, de obicei sulfit de sodiu.

— ***Accelerator*** — pentru ca agentul de developare să poată acţiona, este nevoie de un meditu alcalin cu un pH destul de ridicat. In acest scop se utilizează carbonat de sodiu sau potasiu, hidroxid de sodiu, borax, metaborat de sodiu etc.

— ***Antivoal*** — aproape în toate formulele se recomandă bromură de potasiu. Prin calitatea pe care o are de a frîna developarea şi a rnăiri contrastul, împiedică revelarea argintului neimpresionat de lumină, care s-ar evidenţia ca un voal uşor cenuşiu, mai ales în porţiunile de umbră.

— ***Diverse*** — în multitudinea de reţete existente apar unele substanţe cu roluri caire nu sînt bime confirmate oa, de exemplu, sare de bucătărie, zahăr etc. O excepţie o formează agenţii de developare cu efect microgranular (parafenilendiamina, orthofenilendiamma, phenidon etc.) sau substanţe cu nume de fabrică (Elon, Meritol, Kodalk, Cal- gon etc.) oare înlocuiesc alte substanţe.

Prin combinaţii (unele foarte năstruşnice!) între marele număr de sulbstanţe, în cantităţi şi proporţii diferite, se obţin multe sote de reţete (şi subsemnatul a compus o reţetă!), unele cu funcţii diferite, altele (majoritatea) ou efecte foarte greu de deosebit.

S-a convenit în mod tacit ca revelatoarele negative să fie clasate în următoarele grupe:

— revelatoare cu contrast mare;

— revelatoare cu contrast normal;

-— revelatoare cu contrast mic (compensatoare, egalizatoare);

— revelatoarea speciale, de exemplu rapide, pentru reproduceri, pentru raze X, tropicale etc.;

— revelatoare microgranulare — ou caracteristici diferite: obişnuite, compensatoare sau mijlociii şi super-micragranulare.

Ca aproape orice fotograf, trebuie să mărturisesc şi eu că mi-am pierdut foarte

mult timp studiind compoziţia revelatoarelor, experimentând diferite formule, în speranţa de a găsi un revelator care să mă mulţumească din toate pruncitele de vedere. Ca aproape orice fotograf, trebuie să mărturisesc şi eu că un astfel de revelator nu există. Prin truda mea am descoperit însă confirmarea unor adevăruri exprimate de mari fotografi, de creatori în arta fotografică, deosebite de cele propuse de chimişti, tehnicieni sau autori de manuale care se „inspiră" din reclame. Iată cîteva din aceste adevăruri:

— în practicarea fotografiei există trei domenii absolut diferite: a) fotografia tehnică, utilitară, comercială; b) arta fotografică. în primul domeniu, importantă este perfecţiunea, în cel de-al doilea, interpretarea. Ambele sînt tot atît de greu de obţinut, c) Mai există iun domeniu în care perfecţiunea sau interpretarea rămîn doar deziderate — este ceea ce se numeşte în general fotografia de amatori.

— Fără a-i nega valoarea, mai importantă decît calitatea negativului este calitatea mesajului artistic şi stilul în care este comunicat.

— Negativul poate fi considerat „bun“ atunci cînd fotograful care l-a obţinut poate realiza cu el mărirea care încorporează obiectivul principal care l-a determinat să fotografieze un anumit subiect.

— Nu există reguli general valabile şi nici revelatoare universale. Există do,ar o măiestrie (la care se ajunge prin cunoaştere aprofundată şi experimentare inteligentă) care îl ghidează pe fotograf să aleagă metodele cele mai potrivite pentru sarcina pe care şi-o propune, pe baza mijloacelor pe care le posedă.

— Cu cît se tinde mai rniult spre simplificare, aruncând peste bord balastul unor procedee insuficient verificate, cu atîit câştigă mai mult latura creatoare a fotografiei.

Ea ţa de aceste adevăruri — cu care nădăjduiesc că s înteţi de acord — să încercăm să găsim soluţiile cele miai indicate.

Orice fotograf exigent, daca îşi analizează lucrările pe o perioadă mai îndelungată va constata că miai bine de nouăzeci la sută sînt subiecte care, din punct de vedere tehnic, nu au pus probleme ieşite din comuin. Deci,, puteau fi rezolvate prin metodele obişnuite: developare într-un revelator (super) microgranular (care, în general, este şi compensator), la timpul şi temperatura normale determinate prin experiment. Numai cîteva cadre ar fi necesitat o tratare mai deosebită. în ce direcţie? Analiza atentă ar arăta că mai ales înspre contrast.

Se ştie că la un negativ nu se poate adăuga nimic (sau prea puţin!). Dacă, după developare, negativul mu are detalii în umbre, este sticlos în acea porţiune, cel mult se poate adăuga un voal cenuşiu, însă detaliile sîmt definitiv pierdute. Pe de alta parte, iun negativ cu o gamă tonală întinsă, poate fi transformat — fără nici o pierdere de calitate, chiar şi fără pierderea negativului — într-un negativ cu un contrast oiricît de mare dorim. Urmează deci că un negativ moale, cu multe detalii în. toate zonele, este de preferat unui negativ contrast.

De aceea, recomand ca orice film, indiferent de caracteristicile subiectului, să fie astfel developat, ca să se obţină o gradaţie cît m'ai extinsă. Recomandaţia mea este oarecum în contradicţie cu indicaţiile lui Ansei Adams care pledează

pentru interpretarea individuală a fiecărui cadru. Adams însă lucrează numai pe format mare cu planfilme sau plăci. Reco- ' mandaţia mea este adresată acelora care lucrează pe filme de 36, 12 sau 8 cadre, unde, după cum s-a arătat, este greu de ales ce se sacrifică şi ce se interpretează. Dealtfel, chiar Adams recunoaşte acest adevăr cînd vorbeşte despre filmele de format mic ***(Basic Photo*** Voi. 2, pag. 91): „Cînid se lucrează pe format mic, este mult mai puţin „spaţiu de manevră" (posibilităţi de manipulare) pentru modificarea procedurilor de developare în scopuri speciale, decît cu negativele miai mari. De aceea,, vizualizarea mu trebuie să se bizuie pe coimtroale speciale care ar influenţa în mod defavorabil mărimea granulaţiei".

Cum rămîne însă cu interpretarea? Cu «ratarea individuală a fiecărei imagini? Aceasta se va face la mărit, prin combinarea negativului cu diferitele gradaţii de hîrtie şi cu revelatoare ou acţiunii diferite. Şi, dacă totuşi astfel nu se pot obţine rezultatele doirite cu negativul realizat prin developarea moale, se poate copia negativul rebel pe peliculă mai contrastă, developată la rîndul ei într-un revelator mai energic, o dată, de două ori, pînă cînd se obţine gradaţia dorită. Astfel, negativul original rămîne intact.

Sistemul zonelor şi vizualizarea trebuie .adaptate la un revelator şi un timp de developare determinate prin probe care, bineînţeles, trebuie să includă şi probe de mărit ou utilajul şi materialele existente.

înainte de a trece la discutarea unor subtilităţi în developare, este bine să vedem care este acel procedeu care poate fi aplicat la majoritatea filmelor.

Ţinta spre care trebuie să tindă fotograful la developare este obţinerea unor negative cu următoarele caracteristici:

— să fie de densitate relativ mică, să aibă transparenţă chiar şi în porţiunile cele mai negre (lumini);

— să aibă o bogată gradaţie de tonalităţi, atît în umbre cît şi în lumini; fără suprafeţe sticloase (complet transparente) şi fără suprafeţe •opace, negre;

— granulaţia să fie redusă la minimum posibil.

(Nu includem în enumerare cerinţe elementare cum ar fi lipsa voalului, a petelor, a zgârieturilor sau impurităţilor).

De fapt aici ar trebui să amintim despre densitometrie şi stabilirea -unor curbe caracteristice optime. Nu o fac, nu din originalitate, oi din simplul motiv că nu am întîlnit încă un fotograf care să aibă în dotarea lui un densitometru pe care să-l folosească pentru a şti dacă negativele •sale sînt bune sau nu. Nu mă îndoiesc că în laboratoare mari, în care se tinde spre automatizarea proceselor, densitometnul ca aparat de măsură este neciesar. Să ne mulţumim să ştim .că există posibilităţi obiective, ■ştiinţifice, de determinare în expresie numerică a calităţii negativelor ■şi să încercăm, ou posibilităţile pe care le avem, să determinăm prin probe calitatea negativului şi mai ales să ştim cum se poate obţine acesta. Ceea ce propun este la îndemînă oricui şi, ou puţină experienţă care se cîştigă cniar în timpul lucrului, rezultatele vor fi foarte bune.

Calitatea bună a unui negativ se vădeşte la mărit. El poate fi mărit pe hîrtie cu gradaţie normală, la expuneri relativ scurte şi apar detalii atît în umbre, oare merg

pînă la negru, cît şi în lumini, care ajung în punctele apicale la alb curat. Rezultatele acestea se obţin la subiectele obişnuite, fără a interveni cu reţineri sau lungiri ale expunerii pe anumite porţiuni, fără intervenţii în mersul developării normale a hîrtiei.

Un negativ ou astfel de caracteristici, dacă a fost corect expus la fotografiere, poate fi obţiut prin developarea într-un revelator egalizator, microgranular. Există multe mărci de astfel de revelatoare gata preparate, precum şi foarte multe reţete pentru ca fotograful să-şi prepare ■singuir revelatorul.

Revelatoarele gata preparate se pot procura sub două forme: punguţe (de obicei 2) cu substanţele sub formă de praf sau granule, care trebuie doar dizolvate în'tr-o ondine indicată, în iapă de robinet încălzită la 40°C. Cealaltă posibilitate este sub formă de soluţie foarte conr centrată, oare se diluează în proporţii indicate, tot cu apă de robinet, la temperatura pe care trebuie să o aibă revelatorul — acum aceasta s-a generalizat la 20°C pentru filmele alb-negru.

Amibele forme — praf sau soluţie concentrată — au avantaje şi dezavantaje. Primele se găsesc într-o mai mare varietate de reţete cu caracteristici speciale. Dezavantajul lor este că odată dizolvate, ele trebuie folosite într-un termen relativ scuirt — două-trei luni — şi pe măsură ce se developează ciîte un film, ele se epuizează şi trebuie prelungit timpul de developare. In ceea ce priveşte soluţia OQnicentrată se găseşte ORWO „R09“. însă prin diluţie cu diverse cantităţi de apă, se poate obţine o gamă mare de grade de contrast şi la dil-uţii mari, 1/80—1/150, revelatorul devine foarte compensator şi dâ o granulaţie foarte fină. Marele avantaj este că soluţia concentrată îşi menţine calităţile pe perioade foarte lungi (2—3 ani) şi datorită faptului că se prepară cantităţile necesare de revelator, scurt timp înainte de developare şi după aceea se aruncă, de fiecare dată cînd se developează, revelatorul este proaspăt şi nu trebuie făcute calcule care să ţină seamă de epuizare sau învechire. De aceea, amatorul care lucrează mai des poate folosii şi revelatorul livrat sub formă de praf, pe cînd cel care lucrează mai rar, este recomandabil să utilizeze cel sub formă de soluţie concentrată.

Sub onice formă s-ar livra revelatorul, în prospectul oare se găseşte în fiecare ambalaj, se indică timpul coirect de developare, pentru diversele categorii de filme. Totuişi, ţinînd seama de cele arătate cînd s-au amintit caracteristicile filmelor, se recomandă ca fotograful să facă un film-test cu diverşi timpi de developare. In acest scop se va proceda astfel: se vor face cinci expuneri cît mai corecte cu acelaşi subiect (de exemplu, o vedere prin fereastră într-o zi cu soare), lăsîndu-se între fiecare cadru consecutiv cîte o expunere făcută cu capacul pe obiectiv. Se va folosi un film de sensibilitate medie (20° DIN) pe care intenţionăm să-l adoptăm pentru majoritatea lucrărilor. După expuneri, se taie bucata respectivă de film (la întuneric în laborator) şi se introduce în revelatorul gata pregătit în doză, la temperatura cerută. Se va avea grijă să existe la îndemînă o bucată de film, lungă cît două cadre, şi

o foarfecă. Dacă timpul de developare normal, indicat în prospect, este de 20 de minute, la 16 minute se va tăia din filmul-test prima expunere (atenţie! la filmele de 35 mm, se taie mai întîi primele două cadre care se trag de obicei „în gol" şi

apoi, ou ajutorul bucăţii de film de două cadre se măsoară şi se taie expunerea care ne interesează — cadrul tras cu capac compensează lipsa de precizie inerentă manipulării la întuneric).

Această primă bucată se va introduce în baia de fixaj. La 18 minute, apoi la 20, 22 şi 24 minute se va repeta aceeaşi operaţie. După fixare, spălare şi uşoare, cele cinci expuneri se vor aşeza în ordine (la filmele de 35 mm este mai uşor pentru că există numerotare pe margine, la filmele 6/9 trebuie scrijelate numere de ordine pe partea cu emulsie),, de preferinţă între două geamuri. Acum, în tihnă, se pot analiza rezultatele şi trage concluzii asupra timpului optim de developare. Cu negativul considerat optim se vor face şi probe de mărit pentru a controla cum se comportă cu hîrtia pe care o avem, deoarece uneori, hîrtia pe care o putem procura nu se „împacă" decît cu un anumit tip de negative pe care trebuie să ne străduim să-l producem. La fiecare schimbare a uneia din cele trei componente — film, revelator, temperatură — este recomandabil să se procedeze la probe ca cele de sus, urmate de proba de mărit.

Cu timpul, pe baza experienţei, noţiunea de „negativ optim" devine o chestiune personală. Pe baza înţelegerii acestei noţiuni se dezvoltă anumite preferinţe care duc la fotografii de un stil foarte personal. Aşa, de pildă, unii fotografi preferă negative foarte transparente pe care le măresc numai pe hîrtie cu contrast mare, pentru a obţine acele lucrări cu mari suprafeţe de un negru adînc în care detaliile din umbră sînit abia vizibile. Alţii, dimpotrivă, lungesc intenţionat timpul de developare, pentru a obţine umbre transparente, luminoase. După cum se vede, developarea filmelor care este considerată în general o operaţie de rutină, poate deveni, diupă depăşirea unor anumite praguri, o chestiune de mare măiestrie. Trebuie învăţată bine şi executată cu cea mai mare scrupu- lozkiate.

La sfârşitul volumului, în anexă, se prezintă un număr de reţete de revelatoare. Sînt revelatoare dintre cele mai cunoscute, utilizate de mulţi dintre cei mai buni fotografi. Chiar dacă vă îndemn sau mu, sînt sigur că veţi experimenta vreo cineva şi apoi în întâlnirile cu confraţi veţi discuta cu înfierbîntare meritele şi defectele unuia *Sau altuia. Veţi găsi susţinători ai phenidonului, ai parapheniilendiaminei saiu ai amido- lului etc. şi veţi afla partizani ai unor procedee dintre cele mai curioase. Pentru ca deruta dumneavoastră să fie cît mai completă, developaţi un film de probă într-un revelator obişnuit de hîrtie, diluat la 1/20—1/30! Dacă determinaţi corect (prin probe!) timpul de developare, veţi avea, dumneavoastră şi convivii dumneavoastră, una dintre cele mai mari surprize...

Adevărul este de partea celor care ştiu ce vor şi ştiu cum să obţină etalonul propus. în alegerea unui revelator trebuie să existe un punct de vedere pragmatic, care să ţină seama de un complex de condiţii — calitatea finală, uşurinţa în manipulare, timpul de developare, caracteristici constante, siguranţă, economicitate, adaptare la stilul personal şi la utilajul şi materialele existente. Nu foloseşte la nimic un revelator cu performanţe de vîrf în ceea ce priveşte granulaţia, dar care produce negative atît de transparente încît nu pot fi mărite.

Tot astfel, nu este • util un revelator care îşi pierde brusc calitatea pirin învechire sau prin depăşirea unui anumit timp de developare, sau un revelator care este foarte sensibil la ceje mai mici schimbări de temperatură.

Pentru obţinerea acelui negativ optim pe care l-am descris, trebuie umblat cu gingăşie, da, gingăşie!, cu emulsia. Ea nu trelbuie forţată în nici un fel. Azi, datorită marilor progrese realizate' de industria producătoare de materiale fotosensibile, emulsiile sînt calitativ mult superioare celor de acum puţini ani în, urmă. 23° DIN a fost nu die mult o performanţă de sensibilitate plătită cu granulaţie cît bobul de orez. Astăzi, 27° DIN a ajuns o sensibilitate curentă la care se recurge fără a avea în faţă spectrul unei granulaţii supărătoare. Acest progres nu
ai ridică chiar cu atît,a stringenţa problema granolaţiei cu care, dealt- 1, atît fotografii cît şi privitorii de fotografii s-au obişnuit. în schimb să, mai ales datorită răspândirii atît de spectaculoase a aparatelor de «rmait mic, se cer performanţe superioare în ceea ce priveşte definiţia rlor mai mici detalii, prezenţa acestora în umbre şi lumini. Orice blo- ire a acestora, orice iradiere sau difuzie a luminii în emulsie, provoacă >rţiuni neclare, ştergerea amănuntelor. Claritatea imaginii depinde, esiguir, de calitatea obiectivului şi a peliculei în primul rind, ea poate serios afectată de o developare defectuoasă. •

Orice forţare a emulsiei provoacă granulaţie şi neclaritate. De aceea orbeam mai înainte de gingăşie, pentru că developarea înseamnă multă tneţe. Cu greu ne puitem închipui cît de subţire este stratul de emulsie, i bine, din această suibţirime, revelatorul trebuie să afecteze numai iprafaţa şi trebuie să facem aceasta atît de uşor, de delicat, încît să iu producă nici o perturbaţie, nici o aglomerare de molecule. De aceea, ; recomandă ca mai ales agentul de developare şi acceleratorul să .icreze cît mai lin, pentru ca acţiunea de developare sâ nu se facă ruse, ci într-un timp relativ lung şi se preferă revelatoarele mai diluate,
i temperaturi care să nu fie prea ridicate (25°C este considerată o limită uperioară). Este bine ca orice fotograf să caute să cunoască mai ales principalele caracteristici ale agenţilor de developare şi ale substanţelor cceleratoare.

C. I. Jacobson, Ph. D., în cartea sa „Developing — The negative eohnique" (The Focal Press, Lonidon — New York), una dintre cele nai serioase şi cuprinzătoare lucrări în .acest domeniu, consideră ca foarte mportarate în judecarea proprietăţilor agenţilor de developare, urmă- oarele aspecte: solubilitaitea; tendinţa spire voal şi/sau colonarea filmului sau a degetelor; reacţia la schimbări de temperatura; reacţia la prezenţa >romului; comportarea cu substanţe alcaline; calităţi în păstrare şi ooefi- :ient de epuizare.

în ceea ce priveşte substanţele acceleratoare, acestea se pot împărţi n trei grupe: ***energice,*** substanţe alcaline caustice; ***medii,*** cairbonatul de. wdiu şi cel de potasiu; ***cu cdcalinitate redusă,*** borax, biborat de sodiu, icetonă etc.

în ceea ce ne interesează, trebuie ştiut că revelatoarele cu akaliniitate redusă sînt cele mai bune pentru o developare micro granulară şi compensatoare.

Deoarece diiluţia cu apă (pH 7) reduce alcalinitatea, unii fotografi se întreabă dacă este mai bine să utilizeze o substanţă alcalină energică intar-o diluţie mai mare, sau o substanţă cu alcalinitate redusa într-o concentraţie mai ridicată. Răspunsul dat de Jacobson (op. cit., pag. 68—69) este că se va obţine iun revelator cu caracteristici mai constante prin folo-

sărea, unei substanţe cu alcalinitate redusa într-o concentraţie relativ mai ridicată;

Să vedem mai departe ce alte posibilităţi există „în amestecul acesta dintre ştiinţă pură şi vrăjitorie pură" pentru a abţine negativul rîvnit.

Developarea este o reacţie chimică (şi fizica!) în care cele două părţi puse în contact — emulsia şi revelatorul — se influenţează reciproc. De obicei, noi sîntem mai conştienţi de influenţa revelatorului asupra emulsiei — constatăm că filmul a fost „developat". în ceea ce priveşte însă influenţa emulsiei asupra revelatorului în timpul developării, ştim mai puţin. Constatăm doar, după un timp, că revelatorul nu mai „lucrează" bine, şi-a pierdut din calităţi, din energie şi spunem că s-a „epuizat". Dăm vina pe „învechire" şi preparăm un revelator „proaspăt". Aşa şi este. Dealtfel în toate instrucţiunile care însoţesc revelatoarele gata preparate se arată că, pentru fiecare film developat, trebuie să se prelungească timpul de developare cu 1—1,5 minute şi, după prelucrarea a 6—10 filme, revelatoriul trebuie aruncat (sau să i se adauge un regenerator). Această epuizare se produce ***în timpul*** developării ***ş^într-un anumit fel,*** pe oare este bine să-l cunoaştem. Nu vreau să intru în subtilităţi de chimie şi de ***aceea*** mă voi limita la un limbaj pe înţelesul tuturor. Deci, iată ce se întîmplă: emulsia se îmbibă cu revelator şi are loc reacţia chimică. Ea va fi mai puternică — adică va „epuiza" mai puternic revelatorul — acolo unde mai multă lumină a atins granulele de argint şi unde acestea se transformă în argint metalic. în porţiunile mai puţin luminate, acolo unde se formează o cantitate mai .redusa de argint metalic, reacţia, epuizarea, va fi mai slabă. Se produce astfel un dezechilibru pe suprafaţa de contact a revelatorului cu emulsia: pe unele porţiuni va acţiona un revelator epuizat, pe altele unul proaspăt. De aceea, filmul trebuie mişcat în timpul developării, astfel ca mereu să vină revelator proaspăt pe întreaga suprafaţă. Mişcarea însă nu trebuie să fie continuă. Se recomandă ca în tot timpul developării, la fiecare minut, filmul să fie mişcat timp de 15 secunde. Mişcarea, desigur, influenţează timpul total de developare. De aceea, fotograful trebuie să se stabilească la un anumit ritm de mişcare.

Dar 'această îmbibare cu revelator care îşi modifică energia în mod diferit, după cum se află în contact cu porţiuni de lumini sau de umbre, \ poate- fi utilizată ou succes în compensarea contrastelor. Unii fotografi) aplică metoda de developare intermitentă revelator—apă, prin care obţin negative cu o gradaţie foarte lină. Ei menţin un timp (2—3 minute) filmul în revelator, timp

în care are loc o mişcare aproape continuă şi emulsia se îmbibă cu revelator proaspăt. Apoi transferă filmul în apă, în care îl lasă nemişcat 1—2 minute. în acest rastâmp, developarea continuă mai ales în porţiunile de umbre, unde n-a fost încă epuizat şi în lumini, unde n-a mai rămas substanţă activă, d^vşloparea este oprită.

:ilmul se transferă din nou în revelator pentru îmbibare cu revelator iroaspăt (2—3 minute) apoi iar în apă (1—2 minute). Operaţia continuă >înă cînd timpii însumaţi în revelator sînt egali ou timpul total reco- n an dat pentru revelatorul respectiv. Deşi manipularea este greoaie, irezul- atele sânt foarte bune. Personal aplic altă metodă. Developez filmul impui stabilit prin teste şi apoi îl introduc în apă, unde îl las nemişcat >—5 minute. E mai simplu şi rezultatele sînt foarte bune. Apar chiar şi ele mai fine amănunte din um'bre.

Developarea în două băi. Unii autori recomandă cu multă insistenţă .ceasta metodă, printre care şi C. I. Jacobson, în lucrarea citată, la vag. 173—174: „Prima baie conţine numai agentul de developare şi ubstanţa de conservare şi de aceea în această baie nu are loc nici o evelare sau numai una incompletă. Filmul devine doar saturat cu aceasta oluţie. Deoarece nu are loc nici o reacţie chimică, nu se modifică pro- urietăţile băii. Prin urmare, această baie avînd proprietăţi stabile, permite ibţinerea unor rezultate foarte constante. Concentraţia bââi poate fi modi- ioată după dorinţa şi astfel se poate influenţa gradul de contrast al legativului într-o ^măsură destul de mare ... Developarea propriu-zisă .re loc în cea de-a doua baie care conţine substanţa alcalină: aici are oc reacţia chimică, însă nu chiar în aceeaşi proporţie ca în revelatorul ibişnuit. Filmul este deja îmbibat şi saturat cu revelator proaspăt şi de .ceea procesul de developare se face repede şi complet. în plus, deoarece «aia nu conţine decît o substanţă alacalină, ea este ieftină şi poate fi nlocuită des... permite o exploatare economică şi rezultate bune... iletoda merită mai multă atenţie decît a primit pînă acum".

în continuare, Jacobson indică două reţete pentru developare micro- ranulară şi compensatoare, dintre oare reproducem, în anexă, pe cea a
ii H. Stockler, fiind mai simplu de realizat şi mai sigură.

AIA DE STOP Şl FIXAREA

Aproape toţi autorii de manuale recomandă baia de stop ca etapă bligatorie. Această baie (acid acetic şi apă în proporţie de 4—5°/o) are alitatea de a întrerupe de îndată procesul de developare, de a neutraliza fectele revelatorului şi de a clăti filmul înainte de a-1 introduce în xator, prelungind astfel viaţa acestuia. Deci, dacă nu se adoptă varianta
i imersia în apă timp de 5 minute (fără agitaţie!), din revelator filmul ; trece în baia de stop, pentru o imersie de 2—3 minute cu agitaţie ontinuă şi apoi în baia de fixaj.

Foarte important este ca temperaturile celor trei lichide succesive revelator, baia de stop sau apa şi fixatorul) să fie cît mai apropiate, ■cu o diferenţă de maximum 2—3°C. în caz contrar se poate produce un fenomen denumit ***reticulaţie,*** adică o destrămare, o rupere a stratului de gelatină în fragmente mici, regulate. De fapt, reticulaţia produce la unele imagini (ca de exemplu, portrete de bărbaţi, peisaje dramatice, unele naturi moarte) un efect mai neobişnuit, o

structură de suprafaţă geometrică, adesea foarte potrivită. însă apariţia reticulaţiei nu trebuie lăsată întîmplării. Ea poate fi provocată în mod deliberat, atunci cînd se consideră necesară, la orice negativ care a fost prelucrat normal, chiar după ce filmul a fost uscat. Este suficient să se introducă negativul ales pentru reticulaţie într-o haie cu o soluţie călduţă (25—30°C) de carbonat de sodiu sau de potasiu 10—20%, în care se va ţine cîteva minute pînă cînd gelatina este bine pătrunsă şi încălzită şi apoi, brusc, se trece negativul în apă rece de la gheaţă. Se va produce o reticulaţie de cea mai mare frumuseţe.

Etapele următoare, ***spălarea*** şi ***uscarea,*** nu cer nici un fel de măiestrie-, ele trebuie făcute doiar cu mare atenţie şi acurateţa, pentru a nu produce zgîneturi, pete, sau depuneri de praf sau alte impurităţi pe peliculă. Spălarea se face fără a scoate filmul din doză, în apă curgătoare, filtrată prin vată, timp de 10—20 minute. Uscarea se va face într-o încăpere răcoroasă (dacă nu există dulap de uscat), ferită de praf. Numai in cazuri de mare urgenţă se poate admite imersia filmului în alcool şi uscarea la foen (aparat de uscat părul cu aer cald).

La începutul capitolului arătam că există şi metode de remediere, mai ales a unor greşeli de expunere (sub sau siupraexpuneri) sau de developare insuficientă sau prea prelungită. Aceste remedieri nu sînt în nici un caz recomandabile şi efectul lor, mai ales în' cazul subexpunerilor oraşe, nu este prea substanţial. Reţete se găsesc în toate manualele. Deoarece unele substanţe sînt greu de cumpărat, recomand cumpărarea de preparate gata şi atrag atenţia în special asupra albirii şi redevelo- pării. în nici un oaz aceste metode nu fac parte din domeniul măiestriei şi nici nu trebuie puse prea multe speranţe pe ele.

PROCESELE POZITIVE

- **COPII CONTACT**
- **MĂRIRI**
- **RELAŢIA NEGATIV-HÎRTIE-REVELATOR**
- **REŢETE DE BAZĂ**
- **PROCEDEE ŞI MANIPULĂRI CURENTE**
- **RETUŞ**

Se trece acum la faza de finalizare a eforturilor de pînă acum: în sfîrşit se va vedea aevea „fotografia", imaginea pe hîrtie în toată splendoarea ei.

Este bine ca fotograful să caute să sesizeze clair deosebirea specifică dintre faza anterioară — developarea peliculei — şi actuala fază. Dujsă cum s-a văzut, forţaţi de caracteristicile aparatelor moderne cu un număr mare de imagini pe acelaşi film, mu este posibilă în faza developării negative o interpretare personală a fiecărui subiect. Efortul principal a fost îndreptau spre obţinerea unui număr cît mai mare de negative utilizabile, realizîndu-se deci un fel de produs semifinit. Abia în faza măririi devine posibilă interpretarea, munca de creaţie, reluîndu-se

ideile care au motivat luarea imaginii şi tinzîndu-se spre o materializare cît mai fidelă a acestora.

TREI CATEGORII DE POSIBILITĂŢI DE INTERPRETARE

Este momentul să se arate care sînt posibilităţile de interpretare ce pot fi urmărite în această etapă. Fiind vorba de măiestrie, se va căuta a se depăşi nivelul de redare corectă, de înfăţişare a subiectului, „aşa cum este", în totalitatea luii, văzut sub chipul cel mai banal, într-o lumină convenţională. Imaginaţia fotografului i-a conferit subiectului atunci cînd l-a ales, valenţe speciale, el a recunoscut în acesta posibilităţi de interpretare care trec dincolo de copierea, de reproducerea lui întocmai. Lucrînd în alb-negru, chiar fără să vrea, fotograful realizează ***prima*** interpretare fundamentală, transformînd subiectul din ***colorat,*** cum este în starea lui naturală, în ***monocrom,*** încă înainte de a declanşa, el are posibilitatea, prin alegerea filtrelor colorate şi a expunerii, să modifice

într-o măsură destul de însemnată traducerea culorilor în tonalităţi de cenuşiu mai închise sau mai deschise.

A dona. interpretare se produce la mărit. El poate continua modificarea tonalităţilor, determinînd apariţia unor contraste mai puternice, lungind sau scurtînd gama tonală, păstrînd imaginea în tonalităţi închise, sumbre, sau dîndu-i un aspect luminos, vesel. Această manipulare a gamei tonale şi a luminozităţii generale a imaginii, devine o preţioasă posibilitate de interpretare, întrucît ea contribuie la definirea atmosferei, la gradul de dramatism al imaginii, la influenţarea modului de receptare de către privitor. Fotograful nu trebuie să fie inhibat în căutările sale de gîndul că se depărtează de corespondenţele normale ale culorilor. Pe de o parte, privitorii fotografiilor nu au aproape niciodată în faţă modelul respectiv şi, pe de altă parte, aceste corespondenţe sînt foarte diferite dacă respectiva culoare se află în porţiuni de lumină sau de umbră.

Al treilea mijloc de interpretare, tot o continuare a eforturilor depuse Ia fotografiere, este ***rezolvarea fotocompoziţională*** a .punerii în pagină, a modificării direcţiei axelor principale şi a liniilor. Sînt surprinzătoare uneori modificările pe care le poate produce în receptarea imaginii, aplicarea creatoare a unor reguli de fotocompoziţie. Despre acestea ne vom ocupa însă într-un capitol special.

Iară dar că în această etapă care este considerată de mulţi doar ca una tehnică, trebuie pus un accent deosebit pe creativitate, pe interpretare, căutîndu-se o stapînire cît mai perfectă a contrastelor şi a luminozităţii generale şi alegînd o încadrare cît mai potrivită şi o înclinare corespunzătoare dinamicii subiectului.

Unii fotografi ou experienţă sînt capabili să treacă direct la mărire, sărind peste faza copiilor contact. Este însă mult mai sigur şi mai util să se facă aceste copii contact deoarece ele scot mai clar în evidenţă calităţile şi defectele imaginii. în plus, după cum s-a arătat, copiile contact sînt necesare pentru alcătuirea unei fototeci cît mai funcţionale şi operative.

RELAŢIA NEGATIV-HIRTI^-REVELATOR

*

Principalul mijloc tehnic pe care fotograful îl are la dispoziţie este armonizarea caracteristicilor negativului cu o anumită gradaţie şi suprafaţă de hîrtie fotosensibilă, developată într-un revelator potrivit. Bineînţeles că obiectivul principal al armonizării nu trebuie să se limiteze doar la obţinerea unei imagini perfecte din punct de vedere tehnic, ci, mai ales, la adâncirea posibilităţilor interpretative latente în negativ. Trebuie să ne educăm curajul şi fantezia ca să smulgem din inerţia materialelor cu care lucrăm, acea mică scînteie de creativitate capabilă să transfigureze.

Să începem însă, deocamdată, cu ABC-ul regulilor de bază.

Negativul. Analiza atentă ne va arăta dacă el este dens (opac) sau transparent (subţire). Această constatare este utilă în ceea ce priveşte timpul de expunere la copiat sau mărit. Mult miai important este să aflăm dacă negativul are o gradaţie contrasta, normală sau dulce (inclusiv gradele intermediare). Se vor cerceta în

acest scop, în primul rînd, cele două extremităţi ale gamei tonale: albul şi negrul. In majoritatea imaginilor este necesar să existe porţiuni albe şi porţiuni negre bine definite. Ele satisfac nevoia de echilibru, ele dau logică şi rotunjime, ca în oricare propoziţie în care există subiect şi predicat: „Eu fotografiez — alb şi negru". Deocamdată nu ne preocupă încă mărimea suprafeţelor albe sau negre, distribuţia, plasarea sau raportul dintre ele — doar faptul dacă ele există. Urmează găsirea, identificarea cenuşiului mijlociu.

După ce se identifică aceste trei gradaţii principale, se vor căuta gradaţiile intermediare de cenuşiuri succesive spre alb şi spre negru. Cu cît vor fi prezente în negativ mai multe nuanţe de cenuşiu, cu treceni line de la una la alta, cu atît se va putea afirma că negativul este moale (dulce). Trebuie însă bine ştiut că niciodată o mărire fotografică nu poate reda întreaga gamă de gradaţii ale luminii din natură. Din marea varietate a acestor gradaţii, negativul nu poate reda decît o parte şi, la rîradul ei, mărirea fotografică (sau copia contact) nu poate reda decît o parte din cele prezente în negativ. Rezultatul obţinut în final pe hîlrtia fotografică reprezintă aproximativ 1/10—1/15 din gradaţiile naturale. Cel mai mult se pierd gradaţiile din lumini, deoarece cele mai puterraioe străluciri ale luminii din natură nu pot fi redate decît de albul hîrtiei care, din păcate, nu are puterea de a străluci.

Mai uşor se poate descrie ce este ***contrast:*** alb, negru, plus un cenuşiu şi treceri abrupte între acestea.

Negativul ***normal*** conţine alb, negru şi 4—6 gradaţii de cenuşiu cu treceri marcate de la una la alta.

La negativul ***moale*** se pot număra 8—10 gradaţi de cenuşiu (în afară de alb şi negru) şi treceri foarte line. La descrierile ide mai sus se poate observa că este vorba atît de număr de gradaţii, cît şi de scara trecerilor de ia o gradaţie la alta. Trebuie avuite în vedere amlbele caracteristici, deoarece în cazul în care se fotografiază, de exemplu, pe ceaţă, s-ar putea să existe doar 3—4 gradaţii de cenuşiu (ca la negative contraste), însă caracterul negativului este dat de trecerile foarte line între acestea. Dealt- minteri, cercetătorii şi autorii de manuale fotografice nu au ajuns la un consens în ceea oe priveşte numărul exact de gradaţii în natură, în negativ şi pe hîrtia fotografică, acestea depinzînd în mare măsură şi de caracteristicile iluminării, colorit şi suprafaţa obiectelor.

în afară de cele trei categorii de ni'! sus, se mai poate vorbi de ***extra- contrast*** şi de ***extramoale.*** După cum se va vedea, este bine să ne obişnuim ou, ***aceste*** categorii, fiindcă ele corespund cu gradaţii de hîrtii puse la dispoziţia fotografilor.

Foarte importantă pentru noi este deosebirea în gradul de contrast al emulsiei. în general, fără a exista vreun etalon internaţional obligator pentru producători, se fabrică hîrtii în următoarele grade:

0 — extra moale
1 — moale
2 — normal

3 — contrast
4 — extra contrast
5 — ultra contrast.

Pentru echilibrarea unor defieciențe sau exagerări în gradația negativelor și obținerea unor imagini „normale", se aplică următoarea regula de bază: ***cu cît negativul este mai contrast, cu atît se va utiliza un grad mai moale de hîrtie și viceversa.***

Dacă s-ar folosi la un negativ normal o hîrtie moale, în locul uneia normale, s-ar obține o imagine plată, cenușie, fără negru sau alb curat. Folosind la un negativ contrast o hîrtie contrastă, în loc de una moale, rezultatul ar fi exagerare peste măsură a contrastelor, o reducere foarte mare a gamei mnale. Cunoiscînd însă această regulă de bază și efectele ei, ea:; n£ poate fi de mare folos în domeniul interpretării creatoare, atunci cînd scopul nostru principal nu este doar cel de a obține o imagine normala, corectă, o copie fidelă după obiectul fotografiat, ci transfigurarea lui tonal-plastică pentru ca să exprime ceea ce simțim sau gîndim.

în ceea ce privește hîrtia fotosensibilă, miai trebuie să cunoaștem cîteva caracteristici care ne pot ajuta în deciziile noastre. în afară de grosimea hîntiei și a gradației, mai există o gamă sortimentală destul de variată în ceea oe privește ***nuanța de culoare*** și ***suprafața.*** Astfel, pe lîngă hîrtia ***albă,*** se mai produc hîrtii cu o ușoară colorație gălbui deșiphisă — ***sidef, chamois*** — un ***roz*** foarte pal, ***verde*** sau ***albastru*** foarte deschis și încă alte nuanțe. Utilizarea acestor hîrjtii cu nuanțe de culoare trebuie făcută cu mult discernământ. Corect folosite, ele pot aduce un plus de sugestie și crea o ambianță. Astfel, de pildă, hîrtia chamois, utilizată la portret, poate sugera culoarea pielii obrazului, hîrtia verzuie utilizată la un peisaj poate sugera culoarea ierbii și a copacilor ș.a.m.d. Totuși, se atrage atenția că prin utilizarea meaompetentă, întîmplătoare, a acestor hîrtii se poate cădea în prost gust. Dealtfel, în orice caz trebuie avut în vedere că hîrtiile cu colorație reduc gama gra

ţiilor, aplatizează imaginea, dacă n-ar fi decît faptul că dispare albul :e dă vitalitate şi strălucire.

în ceea ce priveşte ***suprafaţa,*** există de asemenea o mare varietate. : la ***hîrtiile lucioase,*** al căror luciu este accentuat prin uscarea cu aju- ■ul maşinilor de glasait, pînă la cele cu suprafaţa ca o catifea, sînt lumărate tipuri de suprafeţe: ***mate, semimate, mătăsoase, zgrunţuroase .*** de exemplu filigran sau cristal) şi multe altele, create de fantezia posibilităţile producătorilor.

Unii fotografi adoptă hîrtiile zgrunţuroase pentru a masca granulaţia,

ii pentru a face economie de retuş pozitiv, unii corelează subiectul cu anumită suprafaţă (de exemplu filigran pentru portrete de bărbaţi, tia mătăsoasă pentru* femei şi copii, cristal pentru peisaje de iarnă etc.). le mai multe detalii le redă hîrtia lucioasă, glasată. Această hîrtie este Uzată pentru toate fotografiile tehnice şi cele menite pentru reprodu- ile fotografice.

în atelierele de portret se utilizează aproape în exclusivitate hîrtia tă, excepţie fac atelierele mai „periferice" care preferă hîrtia pînzată obicei verzuie!). în general trebuie ştiut că cu cît hîrtiile se îndepăr- ză die suprafaţa perfect lucioasă, lumina care cade pe ele se difuzează, nd drept urmare o scădere a clarităţii şi o reducere a gamei de gra-

ii. Se mai recomandă ca atunci cînd se lucrează cu hîirtie mată, să se ă în vedere că prin uscare se produc pierderi de strălucire şi de aceea, d se fac probe de expunere la mărit, este bine ca expunerea să fie trolată pe o probă uscartă, deoarece cea udă, fiind lucioasă, poate uce în eroare.

Revelatoarele. Deşi gradul de contrast al hîrtiei este hotărâtor, gama gradaţii a imaginilor este influenţată într-o măsură şi de compoziţia XMicentraţia revelatorul™ precum şi de modul de developare (timp, peratură, agitaţie). Pentru developarea hîrtiilor fotosensibile există datoare care determină diferite grade de contrast: normale, contraste noi.

De asemenea, revelatoarele cu cît sînt mai concentrate, cu atît con- uie la mărirea contrastelor şi, vice-versa, cu cît sînt mai diluate, ele uenţează spre gradaţii mai line. în plus, revelatoarele calde, lucrînd energic, accentuează contrastele, iar cele reci le îndulcesc. Bineînţeles Jiluţia, concentraţia şi temperatura influenţează timpul de developare,

, chiar acest timp, luat izolat, exercită propria lui influenţă şi anume :ît este prelungit, cu atît măreşte contrastul (pînă în momentul cînd re grizarea!) şi vice-versa.

Fotograful este îndemnat să experimenteze şi să verifice toate aceste jenţe, fiindcă ele pot contribui la realizarea unei interpretări tonale te personale. în anexă se dau cîteva reţete de revelatoare pentru ie, cu diferite grade de contrast.

în mod special se atrage aici atenţia asupra unei reţete foarte practice, cu rezultate dintre cele mai bune. Cu ea se pot realiza revelatoare cu

o mare varietate de gradaţii, eliminîndu-se necesitatea de a prepară revelatoare diferite care să se deterioreze dacă mu sînt folosite vreme mai îndelungată.

Reţeta pe care o recomandăm este cunoscută sub numele de ***Formulă Beers cu două soluţii*** (vezi Jordan and Wall, ***Photographic Facts and Formulas,*** American

Photographic Publishing Co., Boston). Se prepară două soluţii de bază care se păstrează în sticle de culoare închisă, bine astupate, marcate A şi B.

Soluţia A

Apă	750 cm^3
Metol	8 g
Sulfit (anhidru)	23 g
Carbonat de sodiu (anhidru)	20 g
Bromură de potasiu, soluţie 10%	11 cm^3 „
Se completează cu apă pînă la	1 000 cm^3

Soluţia B

Apă	750 cm^3
Hidrochinonă	8 g
Sulfit (anhidru)	23 g
Carbonat Jde sodiu (anhidru)	27 g
Bromură de potasiu, soluţie 10%	22 cm^5
Se completează cu apă pînă la	1 000 cm^3

Cînd se trece la mărit (sau copiat), se prepară amestecul cel mai corespunzător, după tabelul următor:

Grad de contrast	mic		normal			mare	
Amestec n r	1	2	3	4	5	6	7
Soluţia A (părţi)	8	7	6	5	4	3	2
Soluţia B (părţi)	0	1	2	3	4	5	14
Apă	8	8	8	8	8	8	0
Total părţi a 30 cm^3	16	16	16	16	16	16	16

După cum se vede, se pot prepara şapte tipuri de revelatoare cu grade de contrast diferite. în plus, mărind cantitatea de apă la amestecurile 1, 2, 3, se pot obţine revelatoare cu acţiuni mai moi. De asemenea, trebuie reţinut că adaosul de bromură de potasiu contribuie la mărirea contrastelor. De aceea, este bine să se ţină la îndemînă o sticluţă (cu picu- rător) cu soluţie de bromură de potasiu 10% din care să se picure în amestecurile destinate unor negative care nu dau suficient contrast.

Am adoptat această formulă de mulţi ani şi n-am avut încă prilejul să regret. Dimpotrivă!

Mai trebuie adăugat aici că experimentînd în mod inteligent cu revelatoare în procesul pozitiv, unde se pot ***vedea*** de îndată rezultatele, se poit trage concluzii dintre oele mai interesante şi în ceea ce priveşte developarea negativelor.

COPIEREA CONTACT

în capitolul VI s-au arătat sculele trebui,noioase. Rămîne acum să vedem cum se procedează, obiectivul principal fiind să vedem „ce ne dă negativul". Trebuie să lucrăm cît mai corect pentru că la copiere (mai ales dacă copiem dintr-o dată întreg filmul), mu ne preocupă încă problemele de interpretare. Prima operaţie este analiza negativului în ceea ce priveşte gama de gradaţii, pentru a putea determina ce gradaţie de hîrtie vom folosi. Deşi la copiere se utilizează hîrtia cu clorură de argint, recomand, totuşi, să se execute copiile pe hîrtie cu bromuiră de argint (pe hîrtia pe care vom mări) fiindcă ceea ce ne interesează în principal este să ne formăm o idee asupra felului eum va arăta imaginea mărită. Anti- cipînd, vă sfătuiesc ca pe spatele contactelor să notaţi ou creion ***negru*** gradaţia hîrtiei şi revelatorul folosit (de exemplu C.B. 2, adică: hîrtie ***contrast,*** revelator ***Beers,*** amestec nr. 2). Astfel, deciziile la mărit se vor face mai lesne, cîştigîndu-se timp preţios.

Determinarea timpului de expunere necesar se face ***prin probe.*** Acestea se execută pe o fişie de hîirtie a cărei dimensiune este în funcţie de mărimea negativului. La formatul 6/6 sau 6/9 poate fi aproximativ 7.3 din suprafaţă, la formatul 24/36, o fişie lungă cît două cadre şi lată cît $^1/_2$ din latura mică a cadrului. Nu este cazul să se facă economii la această operaţie. Nu se face o singură expunere pe o asemenea fişie; se fac 2, 3 sau chiar 4 la intervale egale. Se reglează ceasul de expunere la 2, 4 sau
6 zecimi de secunda (în raport cu gradul de opacitate al negativului) şi se repetă expunerea pe porţiuni succesive (cît mai egale) ale fişiei. întreaga fişie este apoi imersată în revelator şi developată. Timpul de developare trebuie să corespundă timpului optim al revelatorului în conjuncţie cu hîrtia respectivă. ***Acest timp optim este foarte important.*** El durează (teoretic!) 45 secunde la hîrtiile eu cloruiră de argint şi între IV2— 21/2 minute 1a cele cu bromură de argint. Nu trebuie însă ca aceşti timpi să constituie o regulă, fiindcă ei depind de compoziţia, concentraţia şi temperatura revelatorului şi caracteristicile, gradaţia şi marca hîrtiei. De aceea, timpul optim trebuie determinat, iar aceasta se face prin urmărirea developării fişiei de probă. Se va observa că ia o anumită expunere, Apariţia lentă a imaginii devine echilibrată în totalitatea armonioasă a ^gradaţiilor şi în această fază are loc un scurt moment de oprire. După aceasta imaginea se întunecă iar gradaţiile finie dispar şi chiar albul se .aooperă cu un voiai cenuşiu. Momentul acela de oprime reprezintă timpul «optim, cînd hîrtia trebuie scoasă din revelator. La timpi de expunere prea .lungi, întunecarea se produce repede, fără momentul de oprire. La timpi de expunere prea scurţi, oprirea se produce înainte ca imaginea să devină -echilibrată, ea rămînînd palidă, fără vigoare. Pe fişia de probă cu mai multe expuneri se va observa clar acest moment, dacă există o expunere •corectă. Dacă nici una din expuneri nu este corectă, atunoi întreaga fişie va rămîne sau palidă sau se va înnegri, după cum expunerile au fost prea «curte sau prea lungi. în acest caz expunerile vor trebui modificate în direcţia necesară şi repetată operaţia pînă cînd una dintre expuneri va fi cea corectă.

Fiind asiguraţi de găsirea expunerii corecte, optime (controlată neapărat la lumina albă!), se va putea expune întreaga porţiune de film, sau filmul în întregime. Nu mai rămîn decît developarea, scurta trecere prin apă sau prin' soluţia diluată de acid acetic (baia de stop) şi imersiunea în fixator, timp de 8—10 minute.

Spălarea în apă curgătoare trebuie să dureze aproximativ 30 minute pentru ca să fie timp să se elimine toate reziduurile de substanţe chimice, altminteri, după o vreme, copiile se decolorează, se pătează.

Uscarea se face sau la maşina de glasat, sau înitinzînd copiile cu gelatină în sus pe foi mari de hîrtie, după oe în prealabil s-a îndepărtat excesul de apă.

MARI'REA

Piatra de încercare a oricărui maestru întru ale fotografiei este reuşita iui la ^ceasta operaţie. Amatorul nu are decît un singur aparat de mărit şi Jia acesta este nevoit să se limiteze pentru toate subiectele.

Nu sfătuiesc pe nimeni să achiziţioneze aparatul cu sursă punctiformă, deoarece acesta exagerează granulaţia, toate micile imperfecţiuni ale negativului şi contrastul. El este util doar în fotografia ştiinţifică, tehnică sau pentru pasionaţii clarităţii extreme (din fericire prea puţini!).

Să nu trecem, mai departe înainte de a arăta, pe scurt, cîteva ***mijloace pentru a difuza lumina:*** a) utilizarea numai a unei jumătăţi din condensor;
b) un geam opal (sau în lipsă, unul mat) de dimensiune corespunzătoare, montat deasupra condensoruluii; c) geam opal (sau mat) suib condensor; d) îndepărtarea completă a condensorului şi înlocuirea lui cu geamul opal (sau mat); e) decuparea într-un carton 13/18 cm (aproximativ) a unui cerc cu diametrul de aproximativ 10 cm. Peste porţiunea decupată se va lipi un tifon sau o bucată de ciorap de mătase de culoare deschisă. Se va ţine în timpul expunerii ***sub*** obiectiv la o anumită distanţă fixă, sau se va mişca în sus şi jos (cînd se determină expunerea la probe şi în timpul expunerii definitive se vor repeta aceleaşi mişcări!) în tot timpul expunerii sau numai o parte din expunere; f) pe un geam clar se depune un strat subţire de grăsime (de pe frunte, de exemplu) şi se ţine ca la e) la o anumită distanţă, un anumit timp.

In ceea ce priveşte formatul, se va alege formatul cel mai mare al aparatului de fotografiat cu care se lucrează. Chiar dacă amatorul s-a fixat la formatul mic (24/36), el trebuie să privească în perspectivă, fiindcă 80% din cei care aiu jurat să rămînă la. acest format, au trecut (şi bine au făcut!) penitru anumite subiecte la 6/6 sau: chiar 6/9. O dată cu aparatul de mărit de format mai mare trebuie să se procure şi obiectivele corespunzătoare dimensiunii negativelor mai mici: pentru 6/9 — 10 cm, pentru 6/6 — 7,5 cm, pentru 24/36 — 5 cm distanţă focală.

Înainte de a se proceda la mărit, trebuie să se ***verifice*** dacă întreaga suprafaţă a cadrului este ***egal*** luminată. în caz contrar, se va ridica sau lăsa tija la care este montat becul, se va deplasa la dreapta şi la stînga, pînă cînd se va găsi poziţia din

care este luminată egal întreaga suprafaţă. Abia în această poziţie se va fixa tija solid. Operaţia se va repeta de fiecare dată, înainte de începerea lucrului, fără negativ în locayul respectiv.

O altă verificare, după montarea aparatului şi la perioade relativ mari, este cea a ***clarităţii*** perfecte pe întreaga suprafaţă a imaginii proiectate. Această verificare se face cu un negativ-test pe care fotograful poate să şi-l confecţioneze singur, de exemplu dimtr-un capăt de film complet voailat pe care scrijelează cu un ac subţire linii orizontale, verticale şi diagonale, din centru pînă în marginile şi colţurile formatului de negativ. Proiectînd acest negativ-test, el poate să verifice dacă liniile subţiri sînt deopotrivă de clare în centru, la toate marginile şi colţurile.

Există aparate cu reglarea automată a clarităţii (ba chiar şi cu servomotor!) penitru orice mărire. Desigur că acestea sînt foarte practice însă» pentru un amator, investiţia mi se pare disproporţionat de mare faţă de avantajul obţinut.

Faţă de copiat, nu sânt îndrumări tehnice suplimentare. Se aplică aceleaşi reguli în ce priveşte armonizarea gradaţiei de hîrtie cu caracteristicile negativului, se utilizează în acelaşi fel posibilităţile revelatoarelor diferite. Doar în privinţa probelor, care se fac la fel pentru determinarea timpului optim de expunere, s-ar putea adăuga o probă' supli- memtară pentru acele negative care au suprafeţe mari cu densităţi foarte diferite. Pentru aoest tip de negative, după determinarea timpului de expunere corect, se va face o probă, expunînd bucăţi de hîrtie plasate pe fiecare dintre zonele extreme ca densitate. Această probă va arăta dacă rezultatele obţinute în aceste zone sînt mulţumitoare. Cît se va da în plus sau în minus 'pentru a se obţine tonalitatea cea mai corespunzătoare? Răspunsul ni-1 va da această probă suplimentară.

Ajungem astfel la o operaţie, un mijloc de remediere uşor şi eficace, tipic la mărit. Este vorba de ***umbrire sau reţinere,*** de expunere diferenţiată pentru zone cu densităţi diferite. Prin probe suplimentare, care se fac la fel ca pentru restul imaginii, se determină expunerea corectă pentru zone care ne interesează. Cînd se face mărirea, se dă mai înstîi expunerea iniţială pe întreaga imagine. Apoi, cu palma mîimii sau cu un carton suficient de mare, se umbreşte porţiunea mai puţin densă (în cazul nostru pămîntul) şi se continuă expunerea numai pe zona mai densă un timp egal cu diferenţa dintre expunerea iniţială şi cea suplimentară. Pentru ca să nu apară o demarcaţie vizibilă, nenaturală, între «ele două zone de ekpuneri, este necesar ca în tot timpul expunerii suplimentare să se mişte palma sau cartonul în plan orizontali, cu mişcări ample, astfel ca să rezulte o trecere gradată, imperceptibilă, la hotarul dintre cele două zone. Cu puţin exerciţiu se va ajunge să se stăpînească bine această foarte utilă metodă simpla de remediere.

Cu aceasta am terminat trecerea în revistă a operaţiilor tehnice din această etapă. Rămîne acum să ne concentrăm atenţia asupra problemelor de creaţie posilbile la mărit.

CADRAJUL (PUNEREA IN PAGINA)

Se recomandă a se avea întotdeauna la îndemînă copia contact a negativului care se măreşte. Pe aceasta s-a însemnat cadrajul corespunzător în mod vizibil cu cerneală. Rareori se întîmplă ca încă de la fotografiere să se poiată determina o cadrare optimă, miai ales la instantanee. Cei care au obiective zoom (transfbcatoare) desigur că sînt mai avantajaţi. Dar nu numai în ceea ce priveşte delimitatea cadrului sînt de faOut modificări; la examinarea copiilor contact (cu lupa!) se mai pot găsi necesare unele corecţii în ceea oe priveşte centrarea (sau descentrarea) elementului principal, forma cadrului care să difere de proporţiile standard dintre latuirile cadrului aparatului de fotografiat (mai alungit sau mai panoramic) şi o altă înclinare a axuluii elementului principal (sau a liniei orizontului) faţă de laturile cadrului. Toate aceste variante pot şi trebuie isă fie încercate pe copia contact cu ajutorul a ceea ce se numeşte ***metoda „L[a]-urilor.*** Decizia finală este subiectivă, personală. Ea se bazează doar pe dorinţa fotografului, pe bunul lui gust: educat prin lungi contemplări de opere plastice şi fotografii care l-aut impresionat, pe simţul lui de echilibru, de armonie, pe o înţelegere intimă ***a*** semnificaţiilor limbajului plasitic.

Se taie din carton gros (sau din material plastic opac) două „L“-urr cu laturi late de 3—4 cm şi lungi de 10—12 cm. Acestea se aplică invers (L P) peste copia contact, astfel ea la început să încadreze întreaga imagine. Apoi, prin mici mişcări ***independente*** de translaţie,. „L“-urile se apropie, se mişcă în sus şi în jos, se rotesc, j>înă cînd fotograful ***simte*** că a descoperit cadrajul şi punerea în pagina cea mai bună. El nu trebuie să se lase influenţat de nici o convenţie, de nici o regulă (există, din păcate, prea multe şi, din păcate şi eu vă voi da multe). Ghidul -oel mai sigur este bunul simţ, buna judecată. Nu recomand[1] „L“-uiri din plexiglias sau din plastic transparent, fiindcă rostul lor este de a astupa bine restul imaginii şi a lăsa vizibil numai fragmentul de imagine decupat. Numai astfel se poate judeca fără posibilitate de influenţare, valoarea izolată a fragmentului deoupat. După ce fotograful s-a stabilit asupra noului cadraj, el îl va trasa ou cerneală (sau tuş) în mod. vizibil. Nu este bine să taie şi să îndepărteze marginile eliminate din cadru şi, mai ales, nu este recomandabil să traseze noul cadru pe negativ. Orice fotograf evoluează, îşi schimbă părerile şi gusturile şi de aceea îste bine să lase deschisă posibilitatea unor noi decizii.

Rezolvarea tonală este a doua problemă de creaţie care trebuie hotă- rîcă la mărit. Ea are două faţete:

— ***Tonalitatea generală*** a imaginii, mai închisă (întunecoasă) sau nai deschisă (luminoasă); se determină prin timpul de expunere.

— ***Gradul de contrast,*** adică trecerile mai line sau mai abrupte de La o tonalitate de cenuşiu la alta; se determină prin combinarea carac- Deristieilor negativului cu un anume grad de contrast al hîrtiei, combinat :u un revelator mai contrast sau mai moale.

Am arătat mai înainte că la realizarea copiilor contact s-a căutat să ;e obţină o redare cît mai corectă a posibilităţilor pe care le are nega- ivul. Avînd această

copie corectă în faţă, fotograful, cu un mic efort ie imaginaţie, trebuie să se obişnuiască cu vizualizarea deosebirilor care ;-air produce j>rin devieri de la rezolvarea corectă. Aici, din nou, decizia 'mala este subiectivă, personală. Este mult mai uşor (relativ!) să realizezi un lucru „corect". Te apără reguli sacrosancte şi părerile conven- ionale ale oamenilor obişnuiţi (care formează majoritatea). Orice deviere le la „regulă" se face pe proprie răspundere şi poate provoca controverse. De aceea devierea se va face -numai atunci cînd este bine justifi- ată şi cînd aduce un plus de valoare, de înţelegere, de influenţare, de eceptare mai sensibilă.

Se mai atrage atenţia asupra unui alt factor: deosebirea de dimensiune între copia contact şi mărire influenţează într-o măsură mai mare decît bănuiim receptarea imaginii. Detalii aproape imperceptibile în copia contact, capătă amploare în mărire. Mici suprafeţe tonale care se pierd în copie devin suprafeţe mari cu pondere în rezolvarea tonală a imaginii mărite. De aceea este bine ca fotograful să fie pus în gardă ca să-şi dea seama ca ***a mări nu înseamnă doar a amplifica dimensiuni,*** oi a găsi noi soluţii pentru fiecare etalon succesiv de mărire.

Prin rezolvarea tonală se modifică atmosfera imaginii, se accentuează dramatismul ei, dinamismul, misterul sau cotidianul, se elimină sau se subliniază detalii, (se dă forţă interacţiunii dintre masele tonale, se simplifică compoziţia, se pun în valoare forme valoroase care altfel s-ar pierde.

Este posibil ca mijloacele tehnice obişnuite să nu ne permită interpretarea pe care o dorim. Atunci trebuie să se recurgă la o metodă mai eficace. "

Duplicate după negative. Apar o mulţime de motive pentru care dorim să duplicăm unele dintre negativele noastre: cele mai bune nu vrem să le folosim prea des, să le împrumutăm sau să le retuşăm; o dată stabilită o încadrare mai complicată, dorim să o permanentizăm pe un duplicat; de cele mai multe ori însă recurgem la duplicate pentru a modifica gama de gradaţii; în sfîrşit, facem duplicate pentru a le solariza.

Realizarea duplicatelor se face, de obicei, prin copiere contact, însă, în loc să se copieze pe hîrtie, se copiază tot pe film. Se obţine astfel un pozitiv care se recopiază pentru a obţine duplicatul propriu-zis, negativ. Desigur că prin această operaţie intermediară rezultă atît pierderi de gradaţii cît şi cîştiguri în ceea ce priveşte posibilitatea de interpretare şi uşurarea muncii ulterioare.

Duplicate se mai pot realiza prin refotografiere (a unei copii pozitive sau ia uniui negativ) sau cu ajutorul aparatului de mărit prin proiecţie sau reproducere. Există şi o varietate de materiale, începînd cu peliculele obişnuite alb-negru, mai ales cele de 15° DIN, şi cu peliculele speciale pentru poligrafie, care se produc în mai multe gradaţii de contrast.

Qeoarece, de regulă, ne străduim să obţinem negative cu o gradaţie cît mai bogată, recurgem la duplicate numai pentru a accentua contrastele. La prima copiere, atunci cînd se produce pozitivul, se va evita o accentuare prea pronunţată a contrastului. Abia la a doua copiere, cînd rezultă un negativ, se va amplifica contrastul după necesităţi. Se fac probe de expunere, se încearcă diferite diluţii şi

reţete de revelator. Numai' în cazuri extreme, cînd se tinde spre o redare grafică de numai alb şi negru este uneori nevoie să se continue cu copieri repetate (depinde de gradul de contrast al peliculei folosite şi de reţeta revelatorului).

RASTERE

In general, mărirea directă, făcută după procedeele clasice, fără intervenţii suplimentare, constituie finalul eforturilor. Totuşi unii fotografi nu se declară mulţumiţi. Ei scormonesc în inventarul de posibilităţi al procedeelor fotografice (care pare să fie inepuizabil) şi continuă căutările. Din păcate, de cele mai multe ori, rezultatele nu justifică eforturile suplimentare. Adesea se cade în prost gust sau în exprimări nefoto- grafioe, împrumuturi din grafică sau pictură.

Rasterele sînt de obicei folii transparente care se aplică la mărit deasupra hîrtiei fotosensibile. Pe acestea sînt reproduse pe cale fotografică structuri de suprafaţă de diferite materiale: pînză, lemn, hîrtie de desen, piatră, piele etc., sau tuşeuri de pensulă de pictură în ulei, rastere zincografice de diferite mărimi,, urme de cuţit de gravor, forme mici foarte regulate trasate în tuş ca în desenele de peniţă şi multe altele. Cînd se face expunerea la mărit, se produce o supraimjpresiurne a structurilor foliilor pe imaginea fotografica. Această supraimpresiiune se combină cu imaginea, apare şi se pierde, în funcţie de porţiunile mai opace sau mai transparente din negativul imaginii, dînd impresia că fotografia a fost făcută pe jpînză, că este o reproducere după o pictură în ulei sau gravură. Aceasta impresie este însă foarte superficială şi de îndată oricine descoperă frauda. Foliile cu raster au fost mult folosite de fotografii portratişti profesionişti în dublul scop de a evita, pe de
o pante, retuşul costisitor şi, pe de altă parte, de a da producţiilor lor un caracter mai „artistic".

Astfel de folii nu se mai găsesc în comerţ în mod curent, însă există posibilitatea ca amatorul să-şi confecţioneze singur un înlocuitor. El nu va mai face folii mari care se aplică deasupra hîrtiei fotosensibile, ci va produce negative de formatul cu care lucrează în mod curent, pe care le va suprapune peste negativul imaginii în aparatul de mărit. El va fotografia structura de suprafaţă a materialului dorit, avînd grijă ca la fotografiere să dea o lumină (de preferinţă de spot) cît mai laterală pentru a scoate în evidenţă denivelările caracteristice. Totodată, întreaga suprafaţă cuprinsă în cadru trebuie să fie egal luminată pentru a putea fi mănită fără greutăţi. Developarea negativului respectiv se va face înitr-un revelator care să accentueze contrastele. Se mai recomandă ca structura aleasă să fie fotografiată de la diferite distanţe, fiindcă negativul cu raster va fi mărit la proporţii diferite şi în combinaţii cu negative fotografiate şi ele de la distanţe diferite. Ar fi nepotrivit, de exemplu, să se cupleze un peisaj vedere generală cu un raster de pînză fotografiată de la o distanţă foarte mică; la o mărire relativ mare, pânza ar căpăta o înfăţişare macroscopică. Avînd însă la dispoziţie structuri de suprafaţă redate în mărimi diferite, se va putea alege combinaţia oea mai potrivită pentru imaginea şi proporţia de mărire îx» cea mai Probele de expunere bineînţeles că se vor face cu negativul de ^x api;Ca şi de raster cuplate.

_ Xerii

Din familia rasterelor, ou aceleaşi implicaţii în ceea ce priveşte utilitatea, face parte şi ***negativul de hîrtie.*** El se obţine cel mai bine prin copierea negativului original pe film, obţinîndu-se astfel un diapozitiv. Acesta va fi mărit pe hîrtie la dimensiunea şi cadrajul dorit pentru exemplarul final, rezultînd o imagine negativă pe hîrtie. Acest jiegativ se imersează într-un lichid gras (de preferinţă ulei de parafină) pînă cînd se îmbibă bine. Apoi se atîrnă de un colţ şi se lasă să se scurgă şi să se usuce. Cu acest negativ translucid, presat cu un geam, se fac copii contact pe hîrtie fotosensibilă. Pe copia finală ou contururi difuze, apar şi fibrele hîrtiei, ou atît mai accentuate, cu cît suportul de hîrtie este mai gros. Se obţine un efect de litografie veche, maii ales dacă se tonează în cafeniu. Un avantaj este că acest negativ mare poate fi retuşat cu uşurinţă.

Ca şi la developarea negativă, se recomandă ***imersiunea în apă*** în timpul developării măririlor după negative contraste. De astă dată se poate urmări efectul mult mai bine şi fotograful poate hotărî alternanţa revelator (cu agitaţie!) — apă (fără agitaţie!) şi timpul de imersie în fiecare. Se mai poate recurge la ***alternanţa revelator contrast-revelator moale,*** dlupă cum imaginea va cere forţă sau delicateţe a gradaţiilor. Datorită morii varietăţi a caracteristicilor negativelor şi a posibilităţilor de combinaţii negativ-hîrtie-revela tor, este imposibil să se dea indicaţii precise. De aceea, fotograful este sfătuit să experimenteze ou cele mai năstruşnice combinaţii şi să-şi tragă propriile concluzii. Este un dialog foarte personal între fotograf şi materialele sale, amplificat de dorinţele de interpretare şi posibilităţile de cele mai multe ori limitate.

Imaginea are uneori ***porţiuni rebele*** oare nu vor să se supună procedeelor obişnuite şi distonează în armonia generală. Acestea apar sau în regiunile cu lumină prea puternică, sau în cele cu lumină prea slabă. Ele trebuie tratate individual, pe suprafeţe limitate. Remedierea se poate face în timpul expunerii, în timpul developării sau după ce mărirea este fixată, cerînd o oarecare îndemânare din partea fotografului.

în timpul expunerii se poate reţine porţiunea rebelă prin umbrire. Daca porţiunea se află în interior (nu la margine) se decupează, din carton subţire sau hîrtie neagră, o bucată cu o formă corespunzătoare, însă mai mică decît porţiunea respectivă. Aceasta se va prinde de o igliţă sau sîrmă subţire şi se va mişca deasupra imaginii proiectate, fie rotind-o, fie mişcînd-o în sus şi în jos, ca să nu producă o umbră ou contururi precise, un anumit timp determinat prin probe. Dacă porţiunea cere o expunere suplimentară, se va decupa o gaură în carton şi se va proceda ca mai sus.

în timpul developării, cînd se observă o porţiune care „rămîne în urmă“, ea poate fi „grăbită" în mai multe feluri: a) se scoate mărirea din revelator şi se pune porţiunea înceată pe palma stîngă, cu palma dreaptă sau cu degetul (depinde de dimensiunea porţiunii) se freacă suprafaţa în chestiune — căldura mînilor ajută; b) se scoate mărirea din revelator şi se aşază orizontal pe un geam; se înmoaie o pensulă de mărime corespunzătoare în revelator miai concentrat sau în revelator cald şi se pensulează suprafaţa rebelă; se procedează aşa scurt timp, apoi se reintroduce în revelator; dacă e nevoie, sie poate repeta operaţia de mai multe ori; c) dacă suprafaţa respectivă este miai mare şi se află la margine sau la colţuri, se clăteşte întreaga mărire ***au*** apă şi partea înceată se introduce în acelaşi revelator, într-uinul mai concentrat, sau încălzit. Se procedează invers cînd porţiunea respectivă „vine" prea repede. Trebuie avută multă grijă fiindcă de cele miai multe orii se produc voaluri sau pete galbene. Operaţiile trebuie făcute repede şi timp scurt, alternînd ou reimersia în revelator, în mod gradat, fără speranţa în reparaţii capitale, ci numai în remedieri parţiale.

După fixare, în timpul spălării, mărirea întreagă sau anumite porţiuni pot fi doar uşor slăbite, îndepărtînd un voal cenuşiu cu ajutorul unei soluţii slabe de fericianură de potasiu (Blut) şi hiposulfit de sodiu. Cu o pensulă sau cu vată muiată în soluţia „Farmer" se tratează suprafeţele necesare. Şi de astă dată se procedează repede, gradat, alternînd cu clătire în apă şi imersie în fixator. Dacă după tratare apar (adesea!) pete verzui-albăstrui sau cafenii, acestea pot fi îndepărtate cu următoarea soluţie: sulfit de sodiu 150 g, acid oxalic 25 g, apă 1 000 cm^3. Cu soluţie Farmer mai concentrată pot fi albite oomplet orice porţiuni, dar tot în mod gradat cu alternările respective.

Cînd ***mărirea este gata,*** uscată, dar, mai ales în cazul suprafeţelor mate, observăm o aplatizare a gamei tonale; acesit defect poate fi remediat într-o oarecare măsură prin frecarea suprafeţei cu ceară (de preferinţă de albine), prin pulverizarea întregii suprafeţe cu fixativ (din cel ce se foloseşte pentru desenele cu creion sau cărbune^ sau alte masticuri pe care le aplică pictorii deasupra tablourilor (se găsesc la magazinele fondului plastic). Luciul de suprafaţă astfel obţinut redă întrucîtva impresia pe care fotograful a avut-o văzînd mărirea udă în revelator.

RETUŞUL

A face retuş în adevărata accepţiune a cuvîntului este foarte greu. Este o meserie care se învaţă după multă trudă şi exerciţii îndelungate şi nu toţi care o învaţă şi o practică pot ajunge la perfecţiune. Spre pildă, retuşerii specializaţi în portret elimină ridurile, fac să scînteieze ochii, îi fac pe oameni mai frumoşi slăbindu-i sau îngrăşîndu-i după dorinţă, îi fac mai tineri, mai interesanţi, mai seducători. Cu cea mai mare uşurinţă ei subţiază talia, lărgesc fruntea, astupă chelii, aplică gene, elimină două dintre cele trei guşi ale femeilor grase. Retuşerii specializaţi în fotografie teh nic o -in dustri ală, elimină sau introduc fun- daluri, fac să strălucească maşinile, rectifică contururile, accentuează luciul metalelor şi

al vopselelor, luminează umbrele sau întunecă luminile, într-un cuvînt, dau un finisaj perfect tuturor obiectelor. Mai există retuşeri specializaţi în pregătirea fotografiilor pentru reproducere tipografică. Ei cunosc ce se pierde şi ce se exagerează prin reproducerea în fiecare procedeu poligrafic (zincografie, tipar înalt, litografie etc.) şi modifică tonalităţi, accentuează contururi, separă planurile în adîncime, amplifică relieful obiectelor, astupă detaliile prea mici care nu au şanse să fie reproduse bine, unifică suprafeţe, luminează sau întunecă, ba chiar, atunci cînd este nevoie, schimbă căciuli în pălării, lustruiesc pantofi şi multe altele.

V-am pnezemitat doar cîteva dintre principalele posibilităţi pe care le oferă retuşul. Nici vorbă că un fotograf de rînd se poate aventura în acest domeniu fără o pregătire specială. De aceea ne vom rezuma la micile retuşări posibile oricui are mai ales răbdarea necesară şi puţină îndemînare. >

Există două feluri de retuş: pe negativ (clişeu de sticlă sau film) şi pe copia sau mărirea pozitivă. Primul este mai greu, însă retuşul bine executat pe negativ economiseşte retuşul pe fiecare copie pozitivă care se trage după acest negativ. Cu cît formatul negativului este mai redus, cu atît retuşul este mai anevoios, unele operaţii devenind imposibil de realizat la formatul 24/36 sau chiar 6/6, formate curente în fotografia de amatori. Există totuşi două operaţii la care se poate recurge atunci cînd trebuie realizat un număr maire de măriri după acelaşi negativ:

— Colorarea gelatinei cu o vopsea roşie, numită ***neo-coccin.*** Vopseaua este uşor solubilă în apă şi, aplicată cu o pensulă pe gelatină, opreşte, frînează în raport cu diluţia, trecerea luminii actinice. Se aplică cu o pensulă fină pe porţiunile „subţiri" ale negativului sau pe acele suprafeţe rebele care pun probleme la mărit. Trebuie început cu o dilu- ţie mare, iar după uscare se face o probă (copie contact) pentru a con- staţa efectul. Dacă rezultatul este nemulţumitor, insuficient, se poate aplica un al doilea strat. Dacă, dimpotrivă, concentraţia de neo-coccin a fost prea mare, stratul de vopisea poate fi îndepărtat prin spălare cu apă şi după uscare se reia operaţia cu o concentraţie mai mică. Tot cu neo-coccin pot fi tratate fundaluri întregi, fie dîndu-le o tentă mai deschisă (în_ pozitiv), fie blocîndiu-le cu totul prin mai multe aplicaţii de neo-coccin, astfel oa fundalul să apară ca o suprafaţă albă.

— Suprafeţe mari sau pete mici cu opacităţi prea mari pe negativ pot fi subţiate ***prin frecare cu o pastă fină*** de lustruit metale. Pentru suprafeţele mari se va freca ou vata, pentru cele mici ou o estompă (de desen). Penitru a controla rezultatele, din timp în timp se îndepărtează pasta, cu ailcool. Deşi cele două operaţii de mai sus sînt relativ uşor de executat, este recomandabil ca, mai ales în cazul unor negative valoroase, să se lucreze pe duplicate de negative.

Retuşul pozitiv (pe copia contact sau mărire) estie mai uşor de executat. Cel moi des mebuie astupate mici ***pete albe*** provocate mai ales de praful depus pe negative sau în aparatul de mărit. Acum, în faza retuşului se plăteşte, uneori foarte scump, neglijenţa în ceea ce priveşte curăţenia. Petele albe se îndepărtează fie cu un creion de tăirie corespunzătoare, bine ascuţit, fie cu o pensulă fină,

muiată în tuş sau în Qulori de apă. Tuşeurile ou creionul şi cu pensula se vor face foarte uşor. Nu se va tinde a astupa o pată dintr-o dată, ei prin mici puncte sau scurte linii alăturate, suprapuse, pînă cînd se acoperă întreaga gată. Pensula mu va fi miciodata udă, ci foarte puţin umedă. Primele trăsături de pensulă se vor face pe o bucată de porţelan alb pentru a verifica intensitatea urmei lăsate de tuş. Aceasta trebuie să fie mai deschisă decît cenuşiul din jurul petei şi se va egaliza prin depuneri succesive.

Petele negre, urme de mici zgîrieturi sau pori din film (mare atenţie la manipularea filmelor, mai ales cînd sînt ude!), se îndepărtează prin radere foarte uşoară, superficială, cu un cuţit ou vîirf ascuţit (şaber) sau cu o lamă de ras spartă oblic. Se rad uşor striaturi succesive de gelatină cu argint metalic negru, pînă cînd dispare pata. Niciodată nu trebuie să se ajungă pînă la hîrtie.

Qricît de îngrijit s-ar face retuşul pe pozitiv, totuşi rămîn urme vizibile, mai ales pe hîrtia lucioasă, chiar dacă tuşul este amestecat cu puţină gumă arabică, care îi dă un oarecare luciu.

Cu aricită atenţie şi pasiune s-ar lucra, rareori prima mărire rămîne definitivă. Privind-o după un timp, fotograful exigent va găsi unele motive de nemulţumire, unele posibilităţi de îmbunătăţire, fie în ce priveşte interpretarea tonală, fie încadrarea, fie compoziţia. Această continuă nemulţumire stă la baza dezvoltării măiestriei. Se pun şi se atacă probleme din ce în ce mai grele, se ajunge la concluzii care se reflectă în deciziile care se iau începînd chiar de la alegerea subiectului şi continuînd în fiecare etapă. Urmează apoi părerile celor care privesc fotografia mărită. Niciodată nu trebuie tratate cu uşurinţă verdictele exprimate, fie ele bune sau mele.

FOTOGRAFIA COLOR ~ SCURT ISTORIC

- PROCEDEELE COLOR AZI
- GRAIUL CULORILOR
- DIAPOZITIVUL COLOR
- PROIECŢIA DE DIAPOZITIVE

Susţinea un specialist de la „Kodak": „Pentru a reuşi în color, trebuie să reînveţi să fotografiezi!" Afirmaţia, bineîitţeles, se referă la lucrări fotografice de înaltă calitate, analizate cu o exigenţă de mare competenţă. Altfel, penitru fotografiile obişnuite, din care se fac multe milioane în fiecare an, sînt suficiente cunoştinţele din fotografia alb- negru. Se lucrează cu aceleaşi aparate şi aceleaşi exponometre, numai pelicula introdusă în aparat este

diferită. Fotograful creator însă este confruntat cu un mijloc de expresie cu alte legi, cu posibilităţi no\ dar şi cu bariere tehnice oare îi frînează avîntsul.

Oricît de blazaţi am deveni privind fotografii, diapozitive şi filme color, nu putem să nu ne minunăm de această uluitoare realizare a minţii omeneşti. Uneori, proiectîndu-mi pe un perete întreg vreun diapozitiv pe care l-am făcut chiar eu, mă minunez observînd detalii şi nuanţe de culori pe oare nu le-am văzut la faţa locului. Parcă în proiecţia mare, oamenii şi natura sînt mai frumoase ca în realitate!

Dar, pentru a face posibilă această revelaţie dintre 4 000 A (unităţi Angstrom) şi 7 000 A, cîte eforturi, cercetări, experimente, ipoteze, insuccese şi, în sfîrşit, reuşite! Recomand ou căldură oricui, să citească în lucrări de specialitate istoricul fotografiei color.

Două teorii asupra culorilor au influenţat cercetările şi dezvoltarea ulţerioară. Prima din punct de vedere cronologic, teoria subiectivă bazată pe o ipoteză a lui Thornas Young din 1802 (!), susţinea că orice culoare este o senzaţie care poate fi redată printr-un amestec corespunzător de trei culori fundamentale sau primare. Această teorie se află la originea procedeelor fotografice de azi bazate pe tricromie. Cealaltă teorie, denumită obiectivă, a fost descrisă în 1810 îmtr-o scrisoare a lui Johann Seebeck către prietenul său Goethe, oare, dlupă cum ştiţi, în afara literaturii, se interesa activ şi de ştiinţele timpului său. La baza acestei teorii stătea concepţia că pentru a reda culoarea, trebuie să se repete în ima-
ie aceleaşi condiţii cane fac ca subiectul să fie colorat. Au urmat, np de un secol, cercetările lui Edmund Becquarel, Niepce de St. Victor, rnker, Otto Wiener şi, în sfîrşit, Gahriel Lippmann cu procedeul de terferenţă care îi poartă numele. în ciuda eforturilor îndelungate, pro- deul s-a dovedit în mare parte steril, deoarece chiar 'şi soluţia îrnbu- 'ţăţită (procesul de dispersiune) propusă de Lancaster în 1895 cerea npi de expunere prea lungi, calitatea imaginii nu era mulţumitoare, r producerea pe cale industrială era complicată şi mult prea costisitoare. Primul care sugerează o metodă pentru aplicarea teoriei lui Young, fost James Clerk Maxwell (1831—1879), matematician, fizician şi ozof scoţian. Lucrările practice au fost executate de Thomas Sutton 819—1875) care, printre altele, a patentat în 1861 primul aparat de tografiat reflex şi a fost redactorul şef al revistei de specialitate 'hotographic Notes". Prin colaborarea dintre Maxwell şi Sutton s-a alizat „una din cele mai însemnate dintre toate descoperirile fotogra- :i color tricromatice" (citatul este din cartea "History of Color" Joiseph S. Friedman, Boston).

Un alt pionier al fotografiei color a fost omul de ştiinţă francez >uis Ducos de Hauron (1837—1920). El a formulat, în lucrarea sa n 1869, „Les couleurs en photographie", principiile de bază ale meto- lor de tricromie aditivă şi substraotivă. Continuîndu-şi cercetările în est domeniu, el a mai dat sugestii

utile care au fost puse în aplicare na cu multă vreme după enunţarea lor teoretică.

Dezvoltarea procedeelor color urmează trei căi principale: 1) utili- irea analizei color aditive şi sinteza color; 2) analiză color aditivă şi iteză color substractivă şi 3) analiză color substractivă şi sinteză color.

în aceste trei variante s-au încercat şi s-au abandonat (cel mai des!) ci de j>rocedee, mai curînd ingenioase decît praotioe, printre care ptri- :le placi color lansate de firma franceză „Lumi&re" în 1907 cu ecran n... granule de amidon de cartofi colorate; în 1908 apare placa cu ran-mozaic a lui Finlay, filmele lui Dufay cu ecran-reţea şi în 1928 ocedeul Kodacolor cu spatele filmului presat într-o formaţie lenticu- •ă, în conjuncţie cu un filtru cu dungi care se monta pe obiectiv, uită vreme s-a fotografiat cu aparate avînd reflectoare metalizate în aţele obiectivului, oare proiectau trei imagini separate pe plăci pan- îmatice prin filtre cu cele trei culori primare. Pe urmă fieoare placă
i copiată sau mărită pe o folie transparentă de culoarea corespunză- ire filtrului şi emulsiile colorate ale celor trei folii se suprapuneau act, una peste alta, pe o hîrtie albă. Am mai apucat să lucrez pe la rşitul anilor ’30 cu acest procedeu (Duxochrom) care dădea rezultate irte bune, însă era prea complicat şi subiiectiv. Cel mai însemnat pas linte a fost făcut de chimie prin descoperirea „formatorilor sau cupla- ■iilor" de culoare. Această descoperire se datorează lui Siegrist şi

»

Fischer, oare, în 1912, au elaborat un nou procedeu fotografic care transforma imaginea latentă direct în imagine colorată. Produsul de oxidare care se forma atunci cînd halidul de argint expus la lumină era redus pentru a forma imaginea argeratică, avea un înalt grad de reacţie fiind capabil să se unească cu alte substanţe pentru a forma culori. S-a găsit posibilitatea să se includă în emulsii astfel de ingredienţi, formatori de culoare pentru cele trei culori primare, în fiecare dintre cele trei emulsii cîte un formator de culoare. Emulsiile sînt turnate în trei straturi suprapuse, separate de filtre corespunzătoare totul putînd fi developat într-un singur revelator. în acest procedeu are loc ^atît analiza cît şi sinteza prin metode substractive, cu o pierdere minimă de lumină. Imaginile rezultate erau pozitive. Marele handicap era însă faptul că la început nu se puteau izola perfect cele trei straturi şi se produceau contaminări înitire straturi. Pentru a preveni acest efect nedo- rit, Kodak lansează, în 1935, procedeul „Kodachrome" la care cupla- torii de culori se aflau în revelator, şi fiecare striat se developa separat printr-o tehnică complicată, în etape controlate cu mare grija.

Cu numai un an mai tîrziu, în 1936, se lansează filmul „Agfacolor"^ găsindu-se soluţia ca aceşti cuplatori să fie încorporaţi în emulsii, fără să miai treacă dintr-un strat în altul. Cuplatorii erau absorbiţi de particule răşinoase sau uleioase, iar, la rîndul lor, erau formaţi din molecule „gigant" (macromolecule) de coloranţi, incapabile de a se deplasa dintr-un strat în altul.

în preajma celui de-al doilea război mondial, în 1939, s-a elaborat sistemul

substractiv negativ-pozitiv, în care negativul reda culorile complementare şi, ca orice negativ, putea fi copiat sau mărit pe hîrtie, obţinîndu-se culorile naturale. în 1950. apar filmele cu masca prin care se ameliorează redarea culorilor, apoi hîrtia reversibilă pe care diapozitivele color pot fi mărite direct în culori naturale.

Aproape în fiecare an aflăm despre noi progrese menite să simplifice procesele de laborator, să scurteze timpii de prelucrare, să mărească sensibilitatea, să garanteze rezultate cît mai sigure şi o redare mai naturală a culorilor. Se fac cercetări febrile, atît de oamenii de ştiinţă, cît şi de către practicieni, se caută noi coloranţi mai stabili şi mai durabili, simplificarea ciclului tehnologic de producţie în uzine şi reducerea numărului etapelor de prelucrare în laboratoare.

* • .

Cel ce doreşte să se aventureze pe tărîmul fotografiei color are la dispoziţie ***două variante de lucru:***

A. — să lucreze pe film color negativ şi apoi să copieze sau să mărească pe hîrtie color şi

R, — sa obţină în mod direct diapozitive color, care pot fi vizionate i proiecţie pe un ecran.

Pfnitmi ambele variante există un sortiment destul de larg de mate- I care 'trebuie bine cunoscute, fiindcă rezultatele şi metodele de lucru diferite. Fiecare firmă producătoare (Kodak, Agfa, ORWO, Fonra- ot<\) are reţete şi tehnologii proprii şi lansează produse cu specificaţii whiic. în afară de sensibilitatea la lumină şi gradul de contrast, («eristici cunoscute de la filmele alb-negru, ceea ce interesează în

i deosebit la filmele color este reacţia materialelor la culori în gene- lu anumite culori, la anumite surse de lumină. Unele mărci de filme »r redau culorile mai pastelate, altele le redau miai vii, unele produc tţini cu culori bine saturate, la altele culorile sînt transparente, la Ic mărci anumite culori (verde sau galben sau albastru, de exemplu) sînt redate corect, unele filme nu redau în mod corespunzător culoa- obrazului sau a pielii. în afară de aceste deosebiri, pe fotograf îl mai resează şi modul de prelucrare. Aşa, spre pildă, unele filme (Koda- >me, de exemplu) trebuie trimise la firma producătoare pentru pre- are, altele pot fi prelucrate numai în condiţii speciale, iar altele pot irelu,erate de oricine, punîndu-se la dispoziţia doritorilor seturi de băi istrucţiuni clare. Prelucrarea unor filme (sau hîrtii color) cere multe naţii şi durează timp îndelungat, pe cînd la altele s-a reuşit să se ică numărul băilor şi al spălărilor intermediare, ceea ce are ca iltat o mare economie de timp. Un alt argument de care trebuie Jt seama este rezistenţa imaginii, obţinute ou atîta trudă, la lumină

i condiţii atmosferice. Fie că este vorba de diapozitive sau de foto- 'iii color pe hîrtie, la unele mărci deoolorarea, pînă la dispariţia r completă a imaginii, este foarte rapidă, la alte mărci decolorarea sază mai mult, deşi pînă în prezent la nici o marcă nu s-a putut tura cu totul acest defect dezastruos. Se întîmplă ca un diapozitiv,

i de la început avea o redare palidă a culorilor, să se decoloreze -atît după un număr relativ mic de proiecţii, indt să devină limuti- bil.

Nu vreau să timorez pe cei ce sînt gata să abordeze colorul. Ştiu iu voi reuşi. Ceea ce doresc este să atrag atenţia asupra greutăţilor ; stau în cale, pentru ca ei să fie pregătiţi şi să nu se deziluzioneze ă prima nereuşită.

Varianta A — ***Avantaje:*** filmele negative pot fi utilizate la orice de lumină (de zi, fulger electronic, becuri incandescente), fără filtre riale; de pe filmele color negative pot fi executate copii sau măriri e şi în alb-negru; se pot alege variantele celor miai bune imagini ndu-se astfel economie de hîrtie color; există hîrtii color cu gradaţii irite de contrast; la mărit se pot corecta greşeli de încadrare; la iat sau la mărit se pot corecta, prin utilizarea unor filtre, debalan- sări în redarea culorilor sau se poate înlătura efectul unor culari dominante; smtem mai familiarizaţi cu vizionarea de fotografii decît de diapozitive; după un negativ se poate executa orice număr de fotografii color, în orice format, pentru scopurile cele mai diferite (albume, tablouri, cataloage, panouri, cărţi poştale etc.). ***Dezavantaje:*** prelucrare cel puţin dublă ca durată în comparaţie cu diapozitivul; preţ de cost mai mare; în poligrafie se preferă diapozitivele; imaginea pe hîrtie este lipsită de strălucirea diapozitivului proiectat.

Varianta B. Din cele arătat se pot trage concluzii în ceea ce priveşte avantajele şi dezavantajele diapozitivelor color. Fapt este că miai ales în fotoziaristică şi fotografia de amatori, diapozitivul color cîştigă din ce în oe mai mult teren, datorită simplităţii, operativităţii, ieftinătăţii şi efectului

puternic pe care îl au proiecţiile de diapozitive. Existînd acum procedee bine puse la punct de multiplicare în orice număr a diapozitivelor şi de mărire directă, la orice dimensiune, pe hîrtie color reversibilă, domeniul filmelor color negative se restrînge pe zi ce trece.

* •» *

Colonul are un farmec în plus, redă viaţa mai adevărat, mai plenar, mai viu. Pentru fotograf, amintirile capătă prin color un relief mai puternic şi pentru privitor informaţia pe care o culege din imaginea colorată este mai bogată. în general, imaginea color este considerată mai „frumoasă" decît cea în alb-ne^ru şi fotograful color se bucură de un siucces deosebit faţă de colegul sau, care încă n-a ajuns să stăpânească secretele acestei tehnici, Şi, într-adevăr, în multe domenii — în ştiinţe, fotoziaristică, publicitate, în toate domeniile de cercetare, documentare şi informare — colonii a contribuit în mod substanţial la lărgirea orizonturilor de cunoaştere, de înţelegere, la stabilirea unor adevăruri.

Faţă de atîtea daruri de nepreţuit oferite omenirii de color, artistul fotograf, obişnuit cu posibilităţile oferite de alb-negru, este descumpănit, între ceea ce simte şi gîndeşte despre subiect şi ceea ce poate reda în color, se ridică nenumărate tabu-uri: să nu subexpui, să nu supraexpui, fereşte-te de contraste, nu amesteca lumini de grade Kelviin sau culori diferite, să nu calci legile de developare, să nu adopţi reţeta altuia... în aceşţe condiţii, se întreabă el, cum să mai sugerezi, să interpretezi, să dai efecte, să-ţi imprimi personalitatea?

Se poate! o dovedesc lucrările unor mari artişti fotografi în color. Se poate, în unele cazuri chiar mai bine decît în alb-negru. Doar la început, ca la toate începuturile, este mai greu. Dacă, după cum s-a văzut, materialele color au anumite caracteristici care nu pot fi forţate, ele trebuie miai bine cunoscute şi caracteristicile fiecărui material folosite la maximum. Dacă în procesul de prelucrare a materialelor nu se
poate interveni, trebuie intervenit la alegerea subiectului, la alegerea luminii, la cadra re. Dar, mai presus die orice, trebuie învăţat graiul culorilor, educat ochiul pentru a le recunoaşte puterea, însemnătatea, farmecul. Trebuie rafinat gustul pentru culori şi înţeles rostul combinaţiilor de culori. Culorile trebuie cunoscute şi văzute sub toate formele lor de vibraţie, de la agresivitate zgomotoasă la murmur lin, de la contrapunere violentă la împăcare armonioasă. De aceea, în pregătirea oricărui fotograf pentru color, trebuie să se distingă ***doua laturi.*** Pe de o parte, ***latura tehnică,*** mai ales în ceea ce priveşte prelucrarea materialelor; pe de altă parte, ***măiestria culorilor.***

Tehnica este în continuă evoluţie. Ceea ce este valabil astăzi (ca procedeu de lucru) poate ‘că mîihe este modificat, înlocuit, dat uitării. Spre deosebire de alb-negru, unde fotograful este liber să înlocuiască reţete şi procedee, să experimenteze şi să aleagă ceea ce corespunde dorinţelor lui, la color el trebuie să se ootnformeze întocmai instrucţiunilor la zi pentru materialul cu care lucrează, fiindcă în caz contrar rezultatele sînt total compromise. Culoarea este foarte exigentă şi capricioasă. Ba cere să fie redată întocmai. Orice deviere o transformă în altceva. O roşie este roşie. O portocală este portocalie. O vînătă este vînătă. De îndată ce ar apare o portocală vînătă îmtr-o fotografie color, oricine îşi da seama că ceva nu este în ordine. Dar, în plus, faptul că portocala a apărut vînătă atrage după sine o întreagă reacţie de deba- iansări de culori cu efecte dintre cele mai curioase. Este drept că în pictură au existat şi mai există

tendinţe de a nu se respecta culorile naturale. într-un peisaj puteau să apară copaci mov, vaci verzi, iarbă albastră. Nu discutam dacă este bine sau rău că pictorul le-a redat astfel. Important este că pictorul a fost liber să folosească culorile pe care i le-a sugerat fantezia lui, pe cînd în fotografia color, chiar dacă autorul imaginii vrea neapărat să redea o portocală vînătă, el nu mai are putere asupra restului imaginii ale cărei culori vor suferi în mod independent de voinţa lui modificări inoontrolalbile, dictate nu de fantezia fotografului, oi de caracteristicile chimice ale emulsiei. Pentru a evita redarea necorespunzătoare a culorilor, obiectivul principal al producătorilor de pelicule color este obţinerea culorilor naturale, aşa cum se văd. Orice nerespectare a instrucţiunilor pune în pericol echilibrul dintre culori. Prin urmare, în ceea ce priveşte latura tehnică, trebuie să se reţină că ea este în continuă evoluţie şi că trebuie respectate ***întocmai*** ultimele instrucţiuni cu privire la materialul care se foloseşte. în etapa aotuială, în ceea ce priveşte tehnica, nu poate fi vorba decît de ***corectitudine*** dusă la extrem.

în ceea ce priveşte măiestria culorilor, aceasta nu este supusă unor evoluţii de moment, nici unor instrucţiuni foarte precise. De aceea ea poate şi trebuie învăţată temeinic. Cel mai simplu şi cel mai evident fapt oare nu este reţinut de cei oare trec de la alb-negru la color, este că în fotografia color au aface cu culori şi nu ou efecte de lumina. Privind un mare număr de imagini color alese la întîmplare, se poate observa că ele n-au fost construite şi gîndite în termeni de culoare, de compoziţie sau armonie de culori, de reacţie la culori, de influenţa culorilor asupra psihicului, de puterea dramatică a culorilor. Ele sînt doar imagini „colorate", imagini în care se află şi „nişte" culori dispuse la întîmplare. Ele nu fac altceva decît să redea subiectele în culorile pe care le au. Aceasta însă nu este deajuns în toate cazurile.

Culorile pot mai miult. Ele pot atrage privirile, crea o anumită atmosferă, ele pot influenţa, încîmta, sugera. A învăţa, a pricepe cum reuşesc culorile să facă atâtea, este pregătirea fundamentală, cea mai folositoare pentru fotograful care doreşte să fotografieze color, indiferent de stadiul în care se află tehnica.

Culorile sînt ca oamenii. Abia după ce le cunoşti bine, ţi se confirmă sau infirmă primele impresii.

Să începem deci prin ***a face cunoştinţă cu culorile.*** N-aş vrea sa-i subestimez pe cititori şi să încep chiar de la spectru, undele electromagnetice sau culori primare şi complementare. Acestea se găsesc in orioe manual elementar de fizică. Pentru fotograful care abordează cotorul, important este să înveţe să „vadă" culorile, să le „simtă", să le „înţeleagă". Numai aşa va putea să le „stăpînească".

Atributele culorilor. Pentru a descrie o culoare şi a o deosebi de alta, sînt necesare trei atribute:

— ***Numele culorii*** (mşu, albastru, verzui, galben-roşiatic etc.).

— ***Saturaţia culorii*** este un element cantitativ, puterea culorii. Termenul prin oare se indică contrariul unei culori saturate este culoare palidă, spălăcită, decolorată. Cu cît saturaţia este mai puternică, cu atît culoarea este mai evidentă.

— ***Strălucirea culorii*** indică luminozitatea (unii preferă „luminis- cenţă"). Se poate spune că o culoare este luminoasă, vie şi contrariul ei este o culoare întunecoasă, închisă. Dacă lipsetşe cu totul strălucirea sau luminozitatea culorii, avem a face cu întuneric şi în acest caz culoa- re<| îşi pierde şi numele

şi saturaţia.

Orice culoare este o combinaţie între valori deosebite ale celor trei atribute. Astfel, penitru a descrie culoarea unei roşii, este necesar să se dea numele culorii — moşu, saturaţia — puternică, strălucirea — medie. Verdele unei păduri de brazi: verde, saturaţie — puternică, strălucire — redusă. Verdele unei pajişti cu iarbă în soare: verde, saturaţie — puternică, strălucire — intensă.

Un om cu o vedere normală poate distinge mai mult de 150 culori, în general, femeile deosebesc culorile ou mai miultă fineţe şi precizie decît bărbaţii. Este bine de ştiut că puterea de distingere a culorilor poate fi educată prin observaţie, prin exerciţii, printr-o preocupare mai îndelungată. Chiar fotograful obişnuit cu alb-negru va observa că tre- cînd la-color, încetul- cu încetul va deveni mai exigent în alegerea subiectelor şi va recunoaşte mai sigur pe cele oare îi dau posibilitatea să realizeze imagini bune.

Efectul factorilor exteriori asupra culorilor produce modificări uneori /substanţiale în modul de percepere. Dintre aceştia enumerăm factorii principali: condiţiile de iluminare; irealitate fizică şi efecte psihologice.

CONDIŢIILE DE ILUMINARE

a) ***Compoziţia spectrală*** a luminii diferă după felul surselor respective. Cele mai des întîlnite surse de lumină sînt lumina carului nordic (în emisfera noastră), soarele, arcul voltaic, becurile cu filament. în ordinea în care le-am menţionat se deosebesc printr-o descreştere a componentei albastre şi o creştere a componentei galben-roşii. în termeni tehnici se spune că descreşte ***temperatura de culoare.*** Această măsură a distribuţiei energiei pe întinderea spectrului sau a calităţii luminii, se exprimă în grade Kelvin (°K).

Pentru orientare se dau valorile în °K ale unor tipuri de surse de lumină:

— bec cu filament sub 100 W	2 600 °K
— bec cu filament peste 100 W	2 800 °K
— bec supravoltat 500 W	3 100—3 200 °K
— tuburi cu lumină fluorescentă	
— tip obişnuit (rozaliu)	3 700 °K
— tip lumină de zi (albastră)	4 800 °K
— fulger electronic	4 800—6 000 °K
— soarele în miez de zi	5 000 °K
— cerul albastru spre nord	10 000—20 000 °K

Penitru a măsura precis temperatura de culoare a oricărei lumini, există instrumente speciale denumite ***colorimetre.***

în fotografia color este important a se cunoaşte temperatura de culoare a luminii la care se lucrează deoarece pelicula color esite sensibilizată la o anumită temperatură de culloare şi numai la temperatura corespunzătoare se poate obţine redarea corectă a culorilor.

Există două tipuri de filme: pentru lumină de zi, balansate, la 6 000 °K (aoestea se pot folosi şi la lumină de fulger electronic) şi pentru lumină de becuri supravoltate, balansate la 3 200—3 400 °K.

La acestea din urmă temperatura de culoare variază în funcţie de tensiunea curentului şi de uzura becurilor.

Temperatura de culoare a iluminării sau, miai corect, efectul ei, poate fi modificat ou ajutorul unor filtre colorate care se montează pe obiectivul aparatului. Exisită ***filtre de conversiune,*** mai puternic colorate, care fac ca filmele lumină de zi să poată fi utilizate la lumină de beouri şi vice-versa şi există ***filtre de corecţie,*** palid colonate care, după cum arată şi numele, modifică doar în, măsura necesară temperatura de culoare penitru a o aduce la valoarea corespunzătoare celei la oare este balansată pelicula. Fotograful care lucrează color în condiţii variate de lumină şi trebuie să redea foarte corect toate culorile trebuie să posede un set mare de filtre de culori ou saturaţii diferite şi, bineînţeles, un calorimetru care să-i indice care filtru să utilizeze.

Fotograful amator, oare nu are obligaţii în ceea ce priveşte corectitudinea redării culorilor sau cel care doiretşe să introducă o oarecare interpretare, poate, după o perioadă de experienţă ji de familiarizare cu un tip de peliculă, să se rezume la 2—4 filtre. El va putea să „încălzească" sau să „răcească" temperatura de culoare existentă, folosind respectiv 1—2 gradaţii de filtre gălbui sau 1—2 gradaţii de filtre albăstrui deschise, în combinaţie au foarte mici modificări de expunere, de preferinţă închideri sau deschideri ale diafragmei de ordinul optimilor, faţă de indicaţiile unui expomometnu 'bine verificat.

In general, la lumina de miez de zi, în special la marginea mării sau atunci cînd este zăpadă, folosirea unui filtru U. V. obişnuit produce o „încălzire" suficientă.

b) ***Intensitatea*** luminii de asemenea modifică culorile. Cu cît intensitatea este mai mare, cu atât culorile vor fi mai vii. La lumină de intensitate redusă, culorile se şterg şi noaptea chiar dispar. Culorile vii, chiar la lumină de intensitate redusă sugerează o lumină mai puternică, cum se întîmplă adesea cînd trecem printr-o pădure într-o zi mohorîtă de toamnă şi frunzişul galben ne face să credem că ***a*** apărut o rază de soare.

c) ***Lumină difuză şi concentrată*** (direcţională). Dacă iluminarea este difuză, culorile apar mai desaturate decît sînt în realitate. Aceasta se întjmplă în zilele cînd cerul este acoperit sau, în studio, cînd se utilizează un proiector cu lumină difuzată. Dacă, dimpotrivă, lumina este concentrată, culorile apar mai luminoase decît sînt. Acelaşi efect are loc şi pe obiectele mate, care difuzează lumină, şi pe obiectele lucioase, cane reflectă o lumină direcţională, mai ales atunci cînd sînt ude. Astfel se explică de ce punctele luminoase din ochi şi suprafeţele apicale de pe obiecte lucioase sînt albe sau de culori mult mai deschise — ele reprezintă lumină foarte concentrată care măreşte la maximum luminozitatea culorilor.

REALITATE FIZICA Şl EFECTE PSIHOLOGICE

Adesea pot apărea surprize cînd privim mai ales diapozitive realizate chiar de noi. Culorile ni se pair diferite de cele pe care le-am văzut cînd am fotografiat. Aoaastă discrepanţă se manifestă chiar atunci cînd se lucrează corect. Explicaţia este că moi avem o tendinţă de a vedea culorile în mod subiectiv. Pentru noi cerul este de un anumit albastru, o cămaşă albă este întotdeauna albă, obrazul nu poate avea decît culoarea pielii. Noi avem o logică în ceea ce priveşte culorile, o memorie de un anumit tip, legată de obiecte ou culori pe care le idealizăm saiu le simplificăm, noi dorim să, vedem

culorile aşa cum credem.

Pe de altă parte, starea noastră sufletească şi temperatura (propriu- zisă) ne influenţează să adăugăm culorilor iun plus de galben-roşu, vă- zînd o încăpere plăcută, călduroasă, în culori mai „calde" decît în realitate. Tot astfel, un peisaj de iarnă geroasă, o zi în care sîntem nemulţumiţi, un om oare ne este antipatic, toate acestea sîntem înclinaţi să le vedem în culori mai „reci", cu o tentă miai verde-albăstruie.

O altă constatare este că se formează asociaţii între culorile calde şi apropiere şi culorile reci şi depărtare. Pelicula color însă ne dezminte. Ea „vede“ mai obiectiv decît noi,- mai adevărat. Cerul inu are întotdeauna albastrul ideal pe care îl credem noi. O cămaşă albă poate deveni roz, sau verzuie, sau altfel după cum o culoare rioşie, verde sau altfel este reflectată pe ea. Obrazul poate fi modificat de reflexiile colorate ale îmbrăoăminţii, ale pereţilor sau de lumina oare pătrunde printr-un geam verzui. Pelicula color nu are „stare sufletească", doar legi obiective de înregistrare. Concluzia firească este că şi noi trebuie să ne educăm, să vedem mai obiectiv, mai atent, mai adevărat.

Observaţiile de mai sus ne devin utile atunci cînd vrerrl să dăm o interpretare subiectului şi atunci putem modifica temperatura de culoare în direcţia dorită cu filtre corespunzătoare sau să dăm precădere în compoziţia ooloristică acelor culori care ne slujesc ideile.

ARMONIA CULORILOR

Pînă acum am analizat culorile în mod separat. Cel mai des însă, culorile se află alăturate unele de altele. De aceea este bine să vedem oe se întîmplă cînd sînt alăturate două culori, apoi miai multe culori. Fapt cert este că ele se influenţează reciproc, chiar dacă modificările suferite nu fac parte decît din domeniul iluziilor optice.

Două sau miai multe culori alăturate pat produce o combinaţie plăcută, se armonizează, sau pot produce stridenţe, se resping, nu sînt plăcute la privit, şochează, deranjează. Sînt senzaţii asemănătoare oelor ce rezultă cînd se allătură sau se suprapun într-un acord două sau mai multe note muzicale. Noţiunea de „plăcut" nu este nici rigidă, nici permanentă. încă de la romani ne-a rămas dictonul „de gustibus e coloribus nan disputandum". Nu în toate timpurile au plăcut aceleaşi culori şi combinaţii de culori. „Plăcut", este o noţiune limitată în timp, geografic, social şi chiar individual. în limbajul de toate zilele se spune că este o chestiune de „modă". Totuşi, din observaţii întreprinse de specialişti şi din teste pe un număr mare de subiecţi, reies anumite preferinţe generalizate care trebuie cunoscute.

în primul rîind se observă că percepţia unei culori este influenţată de fundalul pe care este dispusă. Dacă fundalul este negru, culoarea va apărea mai luminoasă şi mai saturată decît dacă fundalul este alb. De asemenea, culoarea apare cea mai luminoasă atunci cînd este suprapusă pe un fundal de culoarea ei complementară (de exemplu galben pe albastru, verde pe roşu). Două culori saturate, de suprafeţe egale, se resping şi efectul este cel mai strident cînd culorile alăturate nu sînt complementare (roşu lîngă magenta, sau albastru lîngă verde albăstrui). Cel mai bine se armonizează culorile din aceeaşi familie

avînd saturaţii diferite (roşu saturat pe lîngă roşu-portocaliu mai palid).

Culorile foarte saturate şi vii se recomandă să ocupe suprafeţe mici în cadru şi să fie echilibrate cu suprafeţe mai mari de culori mai palide.

Culorile pot fi folosite pentru unificarea compoziţiei imaginii şi pentru atragerea atenţiei privitorilor asupra elementelor pirincipaile. La unificarea compoziţiei contribuie utilizarea unei culori dominante cu diferite luminozităţi şi saturaţii şi un fundal liniştit. Nu se recomandă plasarea unor culori vii şi saturate spre marginile cadrului, acestea invi- tînd privirea într-o direcţie centrifugă.

Alăturările de culori contrastante pot pune un accent pe zonele în care se află şi de aceea ele trebuie folosite pentru elementul principal din cadru. Nu includeţi multe culori diferite în aceeaşi imagine. Simplitatea este preferabilă efectului pestriţ. Penitru a area o anumită atmosferă în cadru, căutaţi să vă limitaţi fie la familia de culori „calde", fie la cel£ „reci". Este bine ca reglarea clarităţii să fie astfel făcută, încît culorile saturate şi luminoase să apară cele mai clare; culorile miai palide şi mai închise se împacă mai uşor cu neclaritatea. Evitaţi apariţia în prim plan a unor culori verzi sau albastre, acestea fiind culori de „depărtare"; culorile de „apropiere", roşu sau portocaliu, plasate în prim plan, contribuie la crearea senzaţiei de tridimensioinalitate.

Indicaţiile de mai sus trebuie bine aprofundate şi eventual experimentate cu ajutorul unor creioane colorate. Este bine ca fotograful care vrea să lucreze color să viziteze muzee şi expoziţii, să privească tablouri cît mai multe, din diferite epoci şi şcoli, căuitînd să desluşească cum au fost repartizate culorile, ce îi place şi nu îi place din acest punct de vedere. Multe exemple demne de urmat va găsi în mijlocul naturii, privind plante şi flori, gîze şi păsări, peisaje în diferite locuiri, anotimpuri şi ore. Fără a deveni conştient de culoare, de însemnătatea şi rolul ei, nu se poate face fotografie color de calitate.

CITEVA „SFATURI PRACTICE"

1. ***Nu*** fotografiaţi color fără un ***exponometru*** de nădejde bine verificat.
2. La ***subiecte întunecoase*** (cu culori închise) daţi o expunere cu 1/4—1/2 diafragmă ***mai mult*** decît indicaţiile exponometrului.
3. La ***subiecte deschise*** (cu culori luminoase) daţi o expunere cu 1/4—1/2 diafragmă ***mai puţin.***
4. Cînd luciraţi color, ***parasolarul*** trebuie să fie montat pe obiectiv.
5. în aer liber, în orele de mijloc de zi, montaţi pe obiectiv şi un ***filtru skylight sau U.V.***
6. ***Nu*** uitaţi că fotografiaţi color; deci mai multă atenţie la ***culori*** decît la ***efecte de lumină.***
7. La ***cadrare,*** atenţie la saturaţia, alăturarea, suprafaţa, ***poziţia în cadru a culorilor.*** Verificaţi relaţia culorilor subiect principal-fundal
8. Pentru orice eventualitate, învăţaţi să vă folosiţi de ***fulger electronic în aer liber şi în interioare.***
9. Obişnuiţi-vă să distingeţi ***culoarea luminii*** şi ţineţi la îndemînă cele 4 filtre de corecţie amintite.
10. în interioare cu lumină prin ferestre sau la lumină artificială, ***legea scăderii luminii*** cu pătratul distanţei este mai neiertătoare la color decît la alb-

negru.

11. Cînd fotografiaţi ou lumină artificială, verificaţi dacă toaite sursele emit lumină de ***aceeaşi temperatură de culoare.***

12. Preferaţi utilizarea filmelor de aceeaşi temperatură de culoare cu lumina (de zi şi artificială) în locul modificării temperaturii cu ***filtre de conversiune*** care cer prelungirea expunerii.

13. La ***portret,*** culoarea cea mai importantă este ***culoarea pielii*** de pe obraz, bnaţe, mîini.

14. Cînd se fotografiază color, nu trebuie uitat că şi ***alb, cenuşiu şi negru*** pot fi considerate culori.

15. E greu să ai în studio ***fundaluri*** de culori potrivite cu toate culorile subiectului principal. încercaţi un fundal alb pe care să proiectaţi ***lumină colorata*** cu filtre de celofan (ca la proiectoarele de teatru).

16. Dacă n-aţi ajuns specialist, lăsaţi specialiştilor ***munca de laborator.*** Cîştigaţi astfel şi calitate şi timp pentru a face noi fotografii color.

Pelicula color este mult mai pretenţioasă, atît în ce priveşte tehnica, dar mai ales în ce priveşte măiestria. Nerespectarea tehnicii duce la schimbări de culori care, uneori, fac imaginea inutilizabilă. Nerespectarea unor reguli elementare în ceea oe priveşte armonizarea culorilor, duce la prost gust, la Kitsch, la comunicare neclara între creatorul şi privitorul imaginii.

în ceea ce priveşte tehnica, în afară de cele arătate pînă acum, nu se poate adăuga nimic. Instrucţiunile ***la zi*** ale producătorului trebuie urmate cu sfinţenie. Cunoaşterea felului deosebit în care diferitele sortimente de peliculă şi hîrtie redau culorile este de cea miai mare utilitate, însă nu întotdeauna are fotograful posibilitatea să ^aleagă dintre mai multe mărci. De aceea, cu cît va lucra mai ***corect*** cu ceea ce aire la dispoziţie, ou atît rezultatele vor fi mai mulţumitoare. Dacă în tehnică, regula de bază rămîne ***corectitudinea,*** în măiestrie, regula de bază este ***simplitatea.*** Multe culori de saturaţii şi luminozităţi diferite se concurează, rup unitatea imaginii şi întunecă înţelegerea subiectului. în aer liber, la peisaj şi instantaneu, fotograful este confruntat cu anumite culori pe care nu le poate modifica. El trebuie totuşi să caute prin cadrare şi prin alegerea locului de unde va fotografia, să includă sau sa lasje în afara cadrului culorile care ar deranja, să aleagă un fundal sau un prim plan de culori corespunzătoare.

Daca însă face portret în -aer liber sau alt gen, el trebuie să-şi planifice dinainte compoziţia coloristică, alegînd culoarea îmbrăcăminţii modelului, stabilind fundalul şi aducînd la faţa locului cîteva obiecte colorate de rechizită. Adesea, un mic fulair, o sacoşă, o floare, vreun mic obiect care să nu distoneze cu ambianţa generală, pot da tocmai acele accente de culoare care să dea viaţă armoniei de culori. Sînt de preferat fundalurile liniştite, fără amestecuri de culori şi fără stridenţe.

Culorile vii, prea saturate, să ocupe cea mai mică suprafaţă din cadru, iar acestea să fie înconjurate de suprafeţe mari de culori mai puţin satu- ratq, de preferinţă din aceeaşi familie de unde. Elementele compoziţiei colo- ristiee sînt întotdeauna subordonate ideii care sită la baza imaginii iar alegerea şi alăturările de culori trebuie să poarte amprenta unei logici şi a unor căutări îndreptate spre acelaşi scop. Astfel, există ***compoziţii dinamice,*** alcătuite din culori saturate, vii, aşezate în contrast; ***compoziţii statice,*** alcătuite din culori mai pastelate, desatunate, închise, dispuse în suprafeţe mani; compoziţii care să favorizeze o ***atmosferă caldă,*** cu culori din seria roşu, portocaliu, galben şi amestecuri corespunzătoare, sau o ***atmosferă rece,*** cu culori din seria albastru,

albastru-verzui, verde

deschis. A nu se uita că efectul unei compoziţii coloristice este amplificat de o compoziţie de linii, unghiuri, mase, construită pe aceleaşi principii.

în studio, la lumină artificială, obţinerea unei anumite compoziţii coloristice este uşurată, fiindcă fotograful are libertatea să-şi aleagă doar acele culori de oare are nevoie şi poate să-şi stabilească schema de iluminare după dorinţă. El poate chiar (fără să exagereze!) să producă pete de culoare cu filtre colorate, aplicate pe unele s-urse de lumina. Aceste pete, bine alese ca saturaţie şi suprafaţă, plasate de obicei pe fundal, pot completa în mod fericit compoziţia. De multe ori însă, in studio, unde fotograful se bucură de atîta libertate, se întîmplă ca el să fie împinis de o anumită „beţie a posibilităţilor" şi să uite de principala regulă a măiestriei coloristice: simplitatea.

Cei care învaţă graiul culorilor, ca oirice altă „materie", doar memo- rizînd reguli şi aplicînd cîteva principii generale, ajung abia la jiumă- tatea drumului. Graiul cuiarilor mu se învaţă numai cu creierul — este o chestiune de inimă, de suflet. Este miai mtult artă decît ştiinţă, ou toate implicaţiile subtile pe care o presupune această deosebire.

*

• •

în legătură cu colonul, nu se poate să nu se indice şi o formă de prezentare oare se bucură în ultima vreme de un succes din ce în ce mai mare: ***proiecţiile de diapozitive însoţite de muzică şi comentarii*** (diason).

Gîndindu-se la această formă de utilizare a diapozitivelor, dintr-o- dată întreaga activitate capătă un scop şi etapele succesive, pînă în seara primei proiecţii, încep să se înlănţuie în miod organizat. Fotograful iese de sub imperiul întimplătoruliui. El nu se mai lasă condus doar de „inspiraţia de moment", ci creează îin mod conştient o operă închegată care îi solicită mai mult decît simplele cunoştinţe fotografice. Pe măsură ce îşi încheagă ideile, el devine propriul său scenarist, regizor, operator, momteiur, redactor şi ilustrator muzical.

De multe ori se începe ou o vizionare a diapozitivelor făcute. Dintre acestea, se aleg cele care ar putea forma o ***serie,*** eaire s-ar putea însăila pe finul roşu al unei idei — „Toamnă în Buoegi", „Sosesc păsări în Deltă", „Minunatele aventuri ale omuleţului care începe să meargă". Desigur că seria nu va fi mulţumitoare de la prima înceroare. Adesea se vor descoperi lacune, vor lipsi unele Imagini de început, imagini de legătură, de prezentare a locului acţiunii sau altele. Lucrînd la text sau la fondul muzical vor ţîşni idei noi. încetul cu încetul fotograful va înţelege ce îi miai trebuie şi va porni la lucru penitru a umple golurile. Pe urmă va veni „premiera cu public", urmată de comentariile şi sugestiile prietenilor. Confruntarea cu părerile altora nu trebuie niciodată evitată sau nesocotită. Ea întotdeauna produce roade. Astfel, se va ajunge, după un timp şi după o muncă interesantă, la realizarea unei proiecţii de succes. Cînd se ajunge la valorificarea aproape a întregii rezerve de diapozitive şi cînd fotograful începe să-şi dea seama de morile posibilităţi pe care i le oferă proiecţiile, atunci el va începe să creeze subiecte speciale.

Proiecţiile de diapozitive cu muzică şi comentarii tind să devină o formă de spectacol foarte apreciat. Ele se aseamănă cu filmele cinematografice, avînd totodată şi mari deosebiri. Ele miai pot fi asemuite cu fotoreportajele din morile reviste ilustrate sau cu povestirile în desene. Fiind un, gen de spectacol încă tînăr, nu există reguli de creaţie sacrosancte. Se păşeşte într-un domeniu nedefrişat, în care te poţi aştepta la surprize, la noi descoperiri, dar şi la

piedici. Pînă acum, cel mai des s-iau produs proiecţii în genul documentar, de prezentare a unor localităţi, monumente, artă populară, regiuni turistice etc., sau în geniul „jurnal de călătorie", arăitîndu-se cronologic cum s-a desfăşurat călătoria sau excursia, ce s-a văzut, îmtîmplări inedite etc. Am văzut şi încercări de redare a unor basme, cu păpuşi şi decor uni. Aria subiectelor poate fi extinsă mult, de asemenea şi genurile. însă în toate genurile nu trebuie uitată primordialitatea imaginii faţă de ilustraţia sonoră (muzică sau text) care este biine să rămînă la menirea de a crea doar o ambianţă şi a preciza amănunte care nu se pot reda prin imagini. Bineînţeles, că
o proiecţie trebuie să aibă o anumită desfăşurare. Alăturarea întâmplătoare a uniar diapozitive, miai ales dacă sînt prea multe, poate duoe la monotonie. Este bine să se înceapă cu o introducere, cu o prezentare a subiectului, cu imagini care să deştepte interesul, să creeze aşteptare. Apoi, în timpul tratării subiectului, este bine să existe o mişcare de „apropiere" de subiect, de prezentare din diferite unghiuri pînă la arătarea unor detalii — ca în panoramarea şi traveling-uil cinematografic. Este bine să se evite trecerile fanusce de la o secvenţă la alta, intercalîndu-Se imagini de treoere, de schimbare de atmosferă, aare să pregătească cele ce vor urma. Tot asitfel şi imaginile de sfîrşit trebuie să aibă un alt caracter, de încheiere, die îndepărtare de subiect, de revenire la cotidian. Fiind vorba de desfăşurarea unui spectacol în culori, imaginile care se urmează urnele pe altele este bine să fie alese în culori din aceeaşi familie sau care se armonizează.

>0 deosebită grijă trebuie avută la alegerea muzicii adecvate. Imaginea şi rriuzioa trebuie să se completeze perfect, să nu creeze stridenţe. Textul comentariului vorbit să fie cît mai scurt şi la obiect, să suplinească numai ceea ce nu reiese din imagine. Cea miai criticabilă este combinarea unor imagini din viaţa de toate zilele, interesante, frumoase, simple, cu o muzică pretenţioasă şi texte sforăitoare, „poetice". Vă închipuiţi ce nepotrivită este prezentarea unor monumente de artă românească pe un fond de muzică spaniolă s,au americană ... Pe parcurs se vor elimina greşelile crase şi fotograful va ajunge la nivelul subtilităţilor în alăturarea de imagini, armonizarea culorilor şi la îmbinări măiestrite de imagini, muzică şi text.

Dar proiecţii se pot face şi cu două sau chiar trei proiectoare, cu imagini alăturate sau suprapuse, cu imagini de aceeaşi mărime, sau de dimensiuni deosebite. Fiecare proiector cu seria sa de imagini va putea să joace un anumit „rol" şi imaginile se pot schimba sincron la cele două sau trei proiectoare, sau într-un anumit ritm dictat de fantezia autorului proiecţiei. Cele trei imagini pot prezenta acelaşi obiect văzut din trei unghiuri diferite, subliniind relieful, tridimensionalitatea. Două proiectoare pot prezenta două acţiuni care se petrec în acelaşi timp în locuri diferite. Penitru unele proiecţii documentare sau ştiinţifice, pe un ecran se va putea prezenta o hartă cu locul acţiunii şi pe celălalt acţiunea propriu-zisă, sau pe un ecran imaginea fenomenului şi pe altul schema sa sau o secţiune. O „bandă" de imagini poate avea rolul de a crea „atmosferă" şi altă bandă să descrie acţiunea.

* * *

Din cele arătate despre fotografia color se întrevăd posibilităţi noi, drumuri larg deschise spre activităţi interesante. Dificultăţile tehnice — nu prea mari — o dată depăşite, dau Mu liber unei munci de creaţie cu miari satisfacţii. Totuşi,

fotografia color îi cere omului din spatele aparatului mai multă subtilitate, mai mulit rafinament şi o stăpînire mai desăvîrşitâ a măiestriei. Prostul gust este mai evident decît în fotografia alb-negru şi impostura este mai greu de disimulat. De aceea se şi spune că fotografia color este mai „grea" decît cea alb-negru. Este un motiv în plus ca fotograful serios să aprofundeze noile cerinţe şi să se pregătească temeinic pentru a le depăşi.

DOMENII ŞI TEHNICI SPECIALE

- REPRODUCERI
- FOTOGRAFIE TEHNICĂ
- FOTOGRAFIE PUBLICITARĂ
- MACROFOTOGRAFIE
- MĂRIRI GIGANT
- FOTOGRAFIA HIGH ŞI LOW KEY
- PSEUDORELIEF
- SOLARIZAREA
- IZOHELIA
- FOTOMONTAJUL

Adesea fotograful este confruntat cu cerinţe mai neobişnuite sau vede în expoziţii şi reviste de specialitate imagini cu o înfăţişare deosebită, despre care, totuşi, ştie că au fost realizate pe cale fotografică. Este omenesc ca orioe fotograf sa caute să-şi încerce puterile ca să realizeze şi el asemenea imagini. Şi esite bine ca orice fotograf să abordeze domenii şi tehnici noi, pentru că în acest mod el îşi lărgeşte aria posibilităţilor, se familiarizează cu procedee care îi pot diversifica creaţia, punîndu-i la dispoziţie noi mijloace de exprimare artistică. Din nefericire, mulţi fotografi se lasă îmbătaţi de succesul facil obţinut prin unele tehnici care par inedite neiniţiaţilor şi rămîn ancoraţi într-un singur procedeu pe care îl folosesc pînă la plictiseală, la toate subiectele, fie că se potriveşte sau niu.

Printre altele, măiestrie înseamnă şi alegerea celor mai potrivite tehnici pemtnu o exprimare cît mai pregnantă. Numiai ou acest gînd se învaţă tehnicile miai deosebite.

REPRODUCERI

în ultimii ani tehnica reproducerilor curente de documente, manuscrise şi ţjjxte tipărite, a fost mult simplificată prin introducerea procedeului Xerox, bazat pe cercetările lui C. F. Carlson în eliectrofotografie.

Rămîn totuşi sectoare în oare din anumite motive, se preferă reproducerile obţinute pe calea obişnuită de fotografiere cu un aparat, obţinerea unui negativ care este apoi copiat sau mărit. Nu sînt aici probleme deosebite. Trebuie însă avut grijă de următoarele: obţinerea unui ***paralelism perfect*** între planul subiectului de reprodus şi planul negativului; ***iluminare egală*** pe întreaga suprafaţă; reglaj foarte precis pentru obţi-
irea de ***claritate perfectă*** pe întreaga suprafaţă; ***expunere corectată*** ou c torul de
prelungire pentru fotografierea din apropiere.

Un sector oarecum mai dificil este cel al reproducerilor în alb-negru ;

subiecte colorate, picturii în ulei, amarele, desene şi chiar ţesături bro- ite şi covoare. Redarea necorespunză toare a culorilor în tonalităţi de :nuşiui poate da loc lia erori grave, miai ales în cazul reproducerilor unor pere de artă. De aceea, în afară de observarea celor patru indicaţii de
i. ai sus, este adesea nevoie de utilizarea unui filtru colorat. Acesta însă •ebuie să nu fie prea puternic pentru a nu exagera contrastele. De obicei, n galben sau verde-galban deschis este suficient. Pentru acuarele, unde ulorile sînt mai transparente, se poate utiliza un galben mijlociu, verde m chiar un portocaliu deschis. Intensitatea filtrului depinde şi de utili- airea care se va da reproducerii. Cum de obicei astfel de reproducerii se ac penitru a fi tipărite în cataloage, reviste de specialitate sau chiar ilare, este recomandabil a se ţine seama de pierderile inerente procedeelor ipo-grafice şi separa miai bine suprafeţele de culoare.,

La picturile în ulei se întîmplă adesea să apară suprafeţe lucitoare lin cauza amplasării defectuoase a surselor de lumină. De aceea trebuie ivut grijă ca aceste suprafeţe să fie descoperite din timp, privind tabloul :xaot din dreptul obiectivului (dacă apanatul nu are geam mat) şi eliimi- înd apariţia supărătoare prin schimbarea poziţiei lămpilor. Cu cît lumina *:s*te mai laterală, cu atît se evită miai siguir luciul. înainte de a determina îxpunerea, este bine, miai ales la tablourile de dimensiuni mai mari, să >e măsoare eu exponometrul lumina reflectată pe porţiuni (margini, sus, jos, mijloc) pentru a se asigura că lumina este absolut egal repartizată pe întreaga suprafaţă. Cînd se fotografiază detalii de tablouri este uneori necesar să se folosească doar o singură sursă de lumină, plasată foarte lateral, pentru a scoate în evidenţă felul cum a fost aşezată culoarea, urmele de pensuilă sau alte detalii tehnice.

La reproducerile de opere de artă, fotograful este bine să fie conştient de faptul că lui nu i se cere să facă artă oi doar să redea intenţiile pictorului, căutînd să le înţeleagă şi să se conformeze acestora în modul cel mai fidel.

FOTOGRAFIA TEHNICA

Sub acest titlu se grupează un număr de ramuri ale fotografiei cia auxiliar şi instrument de cercetare în industrie. Despre unele ramuri speciale, cuim ar fi, de pildă, defectoscopia, cristalografia, diverse forme de control de asamblaje, de ambalaje, de conţinut de materii străine etc., nu ne ocupăm în cele ce urmează, acestea oerînd utilaje deosebite şi făcîn- du-se cu raze X, raze gamma, raze Grenz şi alte procedee cu totul speciale.

Se .face simţită din ce în ce mai mult nev aia de fotografii de calitate care să arate maşini, subansamble, detalii, produse, procese de producţie, interioare şi exterioare de fabrici şi uzine etc. O parte dintre aceste fotografii ***se*** realizează ca ***reportaj industrial,*** folosindiu-se aparatele şi tehnicile caracteristice genului de reportaj. De preferat sînt formatele mijlocii (6/6 sau 6/9) şi aparate care permit schimbarea obiectivelor.

Pentru fotografiile tehnice propriu-ztse, cele care se adresează specialiştilor, sînt necesare măsuri deosebite şi fotograful, dacă nu este asistat de un inginer sau tehnician care să-i arate scopul fiecărei imagini, trebuie să fie versat în problemele tehnice ale ramurii industriale în care lucrează.

Aparatul se recomandă a fi de format mai mare (cel puţin 6/9) pentrtţ a înregistra detaliile cu maximum de fidelitate. Formatul mare este necesar şi penitru că adesea este nevoie de un retuş special chiar pe negativ pentru a înlătura mici defecţiuni în finisarea piesei, a pune accente de luciu, a elimina fundalul"i necoirespunzătoiare etc. Aparatul trebuie să permită înclinările şi rotaţiile independente ale părţii frontale şi posterioare pentru a îndrepta liniile convergente şi a obţine un plus de claritate în adîn- cime, atunci cînd aparatul nu poate fi aşezat în locul tel mai potrivit (ceea ce se întîmplă în cele mai multe cazuri!). în afară de obiectivul normal, aparatul trebuie să aibă şi un obiectiv cu unghi mare de cuprindere (90°!) şi eventual un teleobiectiv mijlociu. Obiectivele, desigur, de cea mai buină calitate. Absolut necesar este un ***trepied*** robust, cu picioare telescopice de mare extensie şi cu articulaţie cu nucă maire, solidă, care să poată fi fixată cu siguranţă în orice poziţie.

Setul de filtre cuprinde mai ales filtre care să favorizeze contrastele: galben 3, portocaliu, verde intens şi un filtru de polarizare pentru eliminarea luciului nedorit de pe unele suprafeţe. Un ***parasolar*** adînc (de preferinţă reglabil) este adesea necesar fiindcă de multe oiri se cere o contra-lumina puternică pentru a sublinia conturul unei piese.

Fiind vorba, în cele mai multe cazuri, de subiecte imobile, se va prefera ***material negativ*** de sensibilitate mijlocie sau chiar mică.

Iluminarea cere o atenţie cu totul deosebită. Maşinile, sub an samb luri le, aparatele şi mai ales interiorul acestora (încercaţi sa iluminaţi ***pentiru*** fotografiat interiorul televizorului dumneavoastră) au forme dintre cele miai curioase, cu piese care ise suprapun şi oare aruncă umbre pe alte piesS şi creează „unghiuri moarte" unde nu pătrunde lumină decît dintr-o anumită direcţie. De aceea, pentru a ilumina bine, egal, pentru a da relief şi a scoate în evidenţă „inima" piesei, pentru a contura o piesă importantă, pentru a da luciu sau pentru a-1 evita, este uneori nevoie de multă pricepere şi caznă, dar, mai ales, de multe surse de lumină şi de tipuri diferite (mi s-a întîmplat să nu pot .rezolva o problemă de iluminat decît ascunzînd în interiorul piesei o mică lanternă de buzunar ou baterie). Uneori, iluminarea unui strung, de exemplu, cere mai multă pricepere decît iluminarea unui portret dificil!

Există mai multe posibilităţi pentru a evita transportul unui mare număr de surse de lumină la faţa locului. Trebuie însă ştiut că orice deviere de la mijloacele curente de iluminat cere din partea fotografului miultă ingeniozitate şi posibilitatea de a-şi da bine seama de efectele pe care le obţine.

— Combinarea luminilor de ***fulger electronic şi becuri incandescente.*** Lumina generală oare îmbracă întreaga maşină se va da ou fulger electronic, observînd zonele care rămîn în umbra. Iluminarea acestora din urmă se va face cu reflectoare sau proiectoare cu becuri incandescente plasate în mod

corespunzător.

— ***Fulger electronic repetat.*** La anumite forme de maşini se poate face un plan de iluminare cu 2—4 poziţii şi distanţe de la care să se descarce fulgerul, în timp ce aparatul montat pe trepied rămîne deschis. Se poate da, de exemplu, cîte un fulger: a) cu lumină principală mai de aproape, de sus şi dintr-o parte (45°); b) ca lumină genenal-difuză de umplere, miai de departe şi în direcţia aproximativă a axului obiectivului şi c) ca lumină de contur, plasînd fulgerul deasupra şi în spatele maşinii (eventual şi lateral, de partea cealaltă a fulgerului ***a).*** Aceasta este una dintre schemele posibile de iluminare şi depinde de priceperea şi fantezia fotografului ca şi de forma maşinii, pentnu a găsi oricîte alte scheme.

— ***Reflector în mişcare*** (ou bec cu incandescenţă). Se mai numeşte bidinea de lumină sau pictat ou lumină. Este o metodă foarte utilă fiindcă înlocuieşte multe surse de lumină şi dă o iluminare fără umbre. Reflectorul ţinuit în mînă se mişcă orizontal şi vertical cu mişcări încete, ample, în timp ce aparatul pe trepied rămîne deschis. Lumina din încăpere trebuie să fie cît mai redusă pentiru a nu influenţa expunerea. Această metodă devine deosebit de utilă şi cînd este vorba de suprafeţe mairi sau de un rînd de maşini dispuse în adîncime. Diafragma obiectivului trebuie închisă mult pentru a da timp fotografului să facă. toate mişcările de lumină pe care şi le-a propus, uneori fiind nevoie chiar de montarea unui filtru cenuşiu peste obiectiv.

— ***Oglinzi şi panouri reflectante.*** Este o altă metoda pentru economisirea de surse de lumină, aplioabila la subiecte de dimensiuni reduse. Se pot folosi oglinzi obişnuite, oglinzile oare se găsesc la drogherii numite „pentru ras" (cu o suprafaţă concavă şi alta plană), plăci aromate de la aparatul de glasat (acestea se pot transporta uşor, nu se sparg şi pot fi tăiate la dimensiunea valizei în oare se ţine restul echipamentului fotografic).

Panourile se fac din carton subţire alb, pe carton se poate lipi o foiţă de staniol (chiar mototolită) sau din pînză albă prinsă pe o ramă. Reflec- tînd o sursă de lumină, ele înlocuiesc lumina secundară, de umplere, •având rolul de a face umbrele mai transparente. Oglinda de ras poate ohiiair înlocui un mic proiector, aruncînd un fascicol de raze concentrate pe locul dorit.

Marea însemnătate a unei iluminări bune, corecte, măiestrite, în fotografia tehnică, nu poate fi suficient subliniată. Se recomandă a se face cît mai multe exerciţii cu naturi moarte compuse din scule şi piese de maşini, interioare, obiecte electrocasnioe, pentru a vedea cum se obţin aele mai bune rezultate cu materiale de cele mai diferite foirme şi suprafeţe.

Mici trucuri. Pentru înţelegerea mai bună a componenţei sau funcţionării unui aparat sau subainsamblu, pentru eliminarea unor_ greutăţi, sau din ake motive, trebuie uneori să se recurgă la trucuri simple. Se daiu aici doar cîteva dintre cele mai des folosite, urmînd ca fotograful ingenios să fie încurajat să descopere şi altele atunci cînd se iveşte prilejul.

1. Piesele devin transparente. Să presupunem să trebuie fotografiat un dispozitiv la care piesele componente, închise sub un capac, sînt dispuse în

adîncime, acoperindu-se una pe cealaltă. Sc cere totuşi ca toate piesele de interior să fie vizibile. Nimic mai simplu! O alternativă este: se fixează bine dispozitivul care trebuie fotografiat, sursele de lumină şi aparatul cu care se face imaginea, astfel ca niciunul să nu-şi schimbe poziţia (aparatul trebuie să permită declanşări multiple pe acelaşi negativ); se goleşte carcasa şi se face prima expunere — de obicei se subexpune; se montează prima piesă sau piesele din planul cel mai îndepărtat şi se mai face o expunere; succesiv se montează piesele din planuri din ce în ce mai apropiate, terminînd cu capacul de închidere — la fiecare plan se face cîte o expunere. Astfel, se obţine o supraimpresiune a tuturor pieselor pe acelaşi negativ şi efectul obţinut este că piesele au devenit... transparente. Uneori, (depinde de natura şi strălucirea pieselor) este necesar ca planurile deja fotografiate să fie acoperite cu hîrtie neagră tăiată pe dimensiunea carcasei. Expunerile sau, mai bine zis, subexpunerile, depind tot de suprafaţa, poziţia şi strălucirea pieselor. O altă varianta, cînd cea descrisă nu este posibilă, este supraimpresiunea la mărit pe aceeaşi hîrtie ou negative separate pentru fiecare piesă sau plan succesiv de piese.

2. Mai mulţi timpi. O tehnică similar^ cu cea de sus se foloseşte cînd trebuie arătată poziţia diferită a pieselor în timpi diferiţi ai mecanismului. Se pot vedea astfel, în aceeaşi fotografie, modificările care se produc în timpul funcţionării.

3. Piese complexe. Există unele dispozitive formate din multe piese mici, asamblate strîns unele în altele. Pentru a le arăta pe toate precum şi ordinea de asamblare, se înşiră piesele separate pe o foaie de hîrtie, în ordine normală, în poziţia în care se montează una în alta şi se fotografiază pe un singur negativ.

4. Fără umbre. Uneori este necesar să se fotografieze piese mici astfel ca întregul ilor contur să fie perfect vizibil. Aceasta înseamnă ca ele să se detaşeze perfect de pe fundal, nici o porţiune a conturului lor să nu arunce vreo umbră. Pentru a realiza aceasta, piesele se aşază pe un geam susţinut la 30—50 cm deasupra unei suprafeţe aşternute cu hîrtie albă. Luminînd piesele Lateral de sus, umbrele vor fi proiectate în afara cadrului imaginii.

5. Prin lupă. Pentru a scoate în evidenţă o piesă mai importantă dintr-un mecanism, aceasta poate fi fotografiată printr-o lupă, lăsîind să se vadă împrejur restul mecanismului, la mărime „naturală". Acelaşi efect poate fi obţinut la mărire, fie prin supnaimpresiune (vezi mai departe la fotomontaj), fie printr-o mărire a întregului mecanism pe care se va lipi

o mărire 2—4 ori a piesei respective, avînd grijă ca această mărire din urmă să fie tăiata rotund şi desenînd în jurul ei cu tuş un cerc negru, reprezentînd rama lupei.

Fotograful care se specializează în fotografie tehnică va fi adesea confruntat cu multe greutăţi. De exemplu, nu întotdeauna va putea să plaseze vreo piesă grea astfel ca să aibă un ***fundal corespunzător.*** Neavînd la dispoziţie decît vreo prelată mototolită, el va realiza totuşi un fundal bun dacă prelata ar fi

mişcată în tot timpul unei expuneri alese din- tr-adins mai lungă (10—15 s).

De asemenea, el trebuie să ştie să se folosească de ***machiaj*** pentru a face ca unele dispozitive să arate mai bine. Suprafeţele cromate şi metalele lucioase trebuie uneori acoperite cu un strat subţire de pastă albă mată (ca cea pentru curăţat clanţele sau ulei amestecat cu pudră de talc), fiindcă altfel ele sau strălucesc prea puternic, sau nu „prind" lumina. Dimpotrivă, unele suprafeţe, mai ales cele vopsite, nu strălucesc destuii de puternic (ca o maşină nouă!) şi atuinci trebuie unse cu ulei şi dat lustru. Alteori, din diferite motive, apar lovituri sau zgî'rieturi care trebuie făcute invizibile ou chit, cu vopsea sau cu vaselină.

FOTOGRAFIA PUBLICATĂ

Fotografia publicitară este în unele aspecte înrudita cu cea tehnică. Totuşi, aria subiectelor este mult mai vastă şi cerinţele care se pun fotografului sînt muilt mai grele. Fotografia publicitară, care a luat un mare avînt în ultimele 2—3 decenii, trebuie să convingă un public cît mai numeros şi mai variat să cumpere anumite produse (şi nu altele!) pre- zentînd cît mai pertinent calităţile, avantajele, fnumuseţea, necesitatea, caracterul practic şi multe alte caracteristici (existente sau închipuite).

în general:, o fotografie publicitară reuşită trebuie să degaje o mare ***putere de sugestie*** oare să declanşeze actul de cumpărare la cît mai mulţi -clienţi potenţiali. Datorită marelui număr şi varietăţii de produse şi servicii cănora iH se face reclamă, domeniul fotografiei publicitare a devenit foarte vast. O singură fotografie pentru un singur produs, îmtr-o anumită etapă a unei campanii publicitare, poate să apară în multe milioane de exemplare, în diferite reviste, „ca afiş" şi ca panou, iar cheltuielile penitru spaţiul publicitar, confecţionarea afişelor şi chiriile pentru locaţia panourilor se pot ridica la sume enorme. De aceea, exigenţele în ceea ce priveşte calitatea tehnică şi valoarea ideilor exprimate în fotografii sînt din ce în ce miai mari.

Cerinţele impuse unei fotografii publicitare sînt: ***calitate tehnică*** ireproşabilă, astfel ca ea să poată fi mărită la orice dimensiuni şi să poiată fi reprodusă prin procedeele poligrafice curente, fără mari pierderi de calitate; ***atracţie vizuală*** puternică, bazată pe compoziţie viguroasă şi originalitate deosebita; ***claritatea mesajului publicitar*** penitru un public cît miai liarg şi divers, care să distingă din prima privire caracteristicile deosebite şi utilitaitea produsului.

Pentru satisfacerea optimă a acestor cerinţe, este necesară colaborarea strînsă înrtre specialiştii din multe domenii (fotografii,-graficienii, scenografi, specialişti în marketing, tehnicieni, laboranţi, poligrafi, retuş euri etc.), studiouri mairi (în oare sa încapă, de exemplu, un automobil şi o staţie de benzină) echipate cu tot ce e miai modem în apairataj şi instalaţii de iluminat, laboratoare şi anexe spaţioase. Totuşi, hotărâtor pentru reuşita oricărei fotografii gublicitare este fotograful cu fantezie creatoare, cu ingeniozitate tehnica şi cu o bogată experienţă în cît miai multe genuri fotografice. în afară

de „calitate maximă" din toate punctele de vedere, nu există nici un fel de regulii sau oprelişti. In cele mai bune exemple de fotografie publicitară se pot descoperi realizările de vîrf din portret şi fotografie tehnică, peisiaj şi instantaneu, fotografie die gen şi natura moartă, atît în alb-negru, cît mai ales în color.

Nu oricare fotograf poate ajunge la înaltele performanţe tehnice şi în speaial cele artistice impuse de fotografia publicitară. El trebuie să fie înzestrat cu harul preţios de a face fotografiile sale să vorbească, să cheme, să strige. Fiecare imagine, deosebită de celelalte, să fie impregnată cu o anume atmosferă corespunzătoare mesajului publicitar pe care trebuie să-l transmită. De aceea, fotograful care doreşte să abordeze acest domeniu dificil, trebuie, în primul rînd, să se convingă că poate depăşi treapta elementară de redare obiectivă. Se va începe cu exerciţii de naturi moarte cu cele mai uzuale obiecte din casă şi fotograful îşi va impune singur anumite teme.

De exemplu: carte, ţigări, chibrituri, scrumieră; să se dea atmosferă de dimineaţă însorită, zi mohoirită, trecut de miezul nopţii. Cu aceleaşi obiecte să se arate: cartea e citită de o femeie, de un bărbat tînăr, de uin bătrîn, de un bărbat meticulos, de uinul neglijent etc. Cu aceleaşi obiecte şi aceeaşi temă să facă 2—3 variante cît mai deosebite. Să arate altora imaginile realizate şi să controleze dacă şi aceştia recepţionează tema corespunzătoare. Dacă după cîteva luni de exerciţii asidue nu face progrese, atunci înseamnă că trebuie (cu regret) să renunţe la dorinţa de a se consacra fotografiei publicitare. Dacă face progrese, îşi va propune teme din ce în ce miai dificile, îneercmd să abordeze şi teme publicitare.

înitr-un domeniu cu atîtea subtilităţi şi în continuă prefacere, cum este cel al fotografiei publicitare, este gnu a da alte sfaturi decît cel de a controla, prin exerciţii, existenţa imaginaţiei creatoare. Dacă aceasta există, restul este mult mai uşor şi se învaţă tinzînd să se realizeze imaginii cît mai bune în celelalte genuri fotografice.

MACROFOTOGRAFIE

Astfel se numeşte procedeul prin care se obţin imagini cu obiective fotografice curente, în care subiectul, sau o parte a lui, este redat mai mare decît în realitate. Dacă optica este înlocuită printr-un microscop, atunci se trece în domeniul mult mai specializat al ***microfotografiei*** (sau al fotomicrografiei) unde se pot fotografia numai preparate de microscop pe lamele de sticlă. Macrofotografia, de fapt, este fotografie de la distanţe foarte mici. Pentru a face posibilă o apropiere atît de mare de subiect, este necesar să se mărească distanţa obiectiv-negativ şi în acest scop există mai multe mijloace:

— ***Lentile adiţionale*** (menise) care scurtează distanţa focală a obiectivului pe care sîmt montate.

— Cei care posedă aparate cu ***burduf cu extensie dublă,*** sau chiar triplă, se

pot apropia mult de subiect, ©bţinînd pe negativ o imagine cel puţin de mărime naturală.

— La multe aparate de format mic se adaptează ***inele sau tuburi de extensie*** de diferite lungimi.

— Cel mai bun sistem este ***burduful adiţional.*** Acesta permite orice apropiere, reglarea foarte precisă a clarităţii şi mici pierderi ale performanţelor optice ale obiectivului.

Deoarece la astfel de fotografii, claritatea maximă este o cerinţă de bază, sistemul de vizare devine foarte important. Trehuie neapărat ca reglarea clarităţii să fie văzută şi mu determinată prin cailcule. Se preferă aparatele cu vizare directă prin obiectiv (cu geam mat, reflex, penta- prismă), mai ales pentru că în macrofotografie zona de claritate în adîncime devine foarte îngustă, ceea ce implică o reglare foarte fină.

în privinţa zonei de claritate foarte reduse, fotograful trebuie să ştie că în macrofotografie există 2 timpi: a) fotografiatul şi b) măritul.
în' timpul a) el obţine o imagine pe negativ în care subiectul poate fi redat în oondiiţii bune în raport de maximum V2 faţă de mărimea naturală. Dincolo de acest raport, zoina de claritate devine de ordinul fracţiunilor de milimetru şi condiţiile de lucru şi iluminare devin aproape imposibile. în timpul b) se obţine mărirea substanţială, care poate ajunge fără dificultăţi la raportul 1/15 sau cfaiar 1/20. De aceea în timpul a) nu trebuie forţat raportul de mărire fiindcă se pot produce pierderi ireparabile de calitate.

Atunoi cînd nu se poate fotografia la lumină naturală de zi, ***iluminarea*** micilor subiecte devine destul de dificilă din cauza distanţei mici dintre aparat şi subiect care nu lasă să pătrundă decît lumină laterală. De preferat sînt mici proiectoare cu sisteme optice care aruncă un fascicul concentrat de raze, în combinaţie ou mici panouri reflectante (sau oglinzi) care să lumineze umbrele. Se pot procura tuburi circulare de fulger electroni^ care se montează în jurul obiectivului. Aoestea însă, deşi uşurează mult iluminarea, nu sînt potrivite pentru toate subiectele din cauza iluminării foarte plate oare se obţine. „

La extensii mari este greu de determinat timpul de expunere exact (mai ales cînd se fotografiază color). Deşi există tabele de calcul pentru fiecare grad de extensie, totuşi nu se pot garanta rezultatele şi trebuie făcute expuneri de probă. Numai aparatele cu celulă încorporată care măsoară luminozitatea imaginii formate în aparat pot da expuneri corecte.

Maorofotografia este foarte utilă în ştiinţă (medicină, biologie, cristalografie), în fotografia industrială şi documentară, în criminalistică etc. Ba mai poate avea însă şi un important rol estetic, specific fotografic, prin faptul că poate dezvălui marea frumuseţe a unor structuri şi forme greu accesibile ochiului. Este un domeniu destul de rar explorat de artistul fotograf şi care merită mai multă atenţie. El poate pătrunde şi înfăţişa o lume mirifică, cu alte legi de perspectivă, în care lumina produce efecte insolite şi însăşi materia pare deosebită. în ciuda greutăţilor, el va găsi subiecte inedite de mare rezonanţă, care îi vor răsplăti din plin eforturile.

FOTO-GRAFIA

oto-grafia este un termen cu o răspîndiiire din ce în ce mai largă, care vrea să desemneze toate acele tehnici fotografice asemănătoare ou grafica. Este însă bine să se atragă atenţia că în domeniul artei, oniice referire la „asemănare" iscă bănuieli pentru că de la asemănare la imitaţie nu este decît iun pas. Dacă se recurge la astfel de tehnici, trebuie să existe o motivaţie foarte temeinică. Altfel, riscul ca lucrarea să devină lipsită de valoare, este iminent. De asemenea, trebuie cunoscute

'actele pe care le poarte produce fiecare tehnica şi aplicată numai aceea ure aduce o contribuţie anume. A „epata pe burghez" cum spune fran- :zul, nu este suficient ca motivaţie. Ţinînd seama de aceste observaţii, trece la descrierea principalelor tehnici din această categorie. ***Modificarea contrastelor.*** După cum s-a văziut la capitolele respec- ve, există posibilitatea (.relativă!) de a alege gradaţia considerată po- ivită pentru o imagine. Orice modificare în contrast aidiuce după sine alite schimbări. Pe de o pante relieful obiaatalor se aplatizează pe ăsuiră ce contrastul devine mai mare. Pe de altă parte, se modifică şi te caracteristici iade imaginii: puterea de atracţie vizuală, dinamismul, mosfera, dramatismul. De exemplu, o imagine cru contraste puternice •e o mai mare putere ide atracţie şi un dinamism mai accentuat.

Modificarea contrastelor sie poate face accentuînd sau atenuînd scara 'nalităţilior de cenuşiu, îmcepînd de la alb pînă la negru.

Accentuare înseamnă treceri bine marcate, abrupte, de la o tomnate de cenuşiu la alta, ceeia oe duice la scăderea numărului treptelor itermiediiare pînă la dispariţia lor totală, rămînînd în imagine doar alb negru.

Atenuare înseamnă treceri line care au drept rezultat o creştere a imanului treptelor, însă prin exagerare, imaginea poate căpăta un pecit cenuşiu.

Se mai poate elimina cu totul din imagine fie partea de jos a scării — :grul şi .tonurile închise de cenuşiu, fie partea de sus a scării — .albiul tonurile deschise de cenuşiu. în primul caz avem aface cu tehnica urnită ***high key*** şi în al doilea ou ***low key.*** Reuşitele în aceste două liniai sînt condiţionate de o planificare riguroasă a .tuturor etapelor că de la fotografiere.

Astfel, _ pentru high key, se începe chiar de la alegerea subiectului, re trebuie să se potrivească cu această tehnică. Se preferă de obicei biecte care exprimă gingăşie, voioşie, uşurinţă, delicateţe. Deosebit de ne high key-ul corespunde portretelor de copii, de femei mai ales omde, nud şi, în peisaj, efectelor atmosferice de zori de zi, de ceaţă,

; lumină puternică pe case văruite, pomi înfloriţi, pe ape. Se vor evita nbrele adîinci, pmeferîndu-se o lumină difuză, plată. Adesea, la astfel : subiecte efectul poate fi accentuat, montînd pe obiectiv un ecran de fuzie (lentilă Duto). în studio se alege uin fundal alb care va fi ilu- inat puternic. Expunerea va fi relativ miai lungă. Developarea se face cr-un revelator cît mai compensator (eventual şi diluat) prelungind ficient timpul die developare pentru a obţine un depozit argentic sub- mţial. Măritul se face pe hîrtie moale, de preferinţa mată,

developată revelator compensator (formula Beers nr. 1).

Uneori, penitru a sublinia delicateţea cenuşiurilor foarte deschise, se aşează în cadru o mică suprafaţă de negru. Sînt fotografi care aooen- tuează ochii, sprîncenele, buzele, „desenîndu-le" cu o pensulă subţire mulată în revelator contrast (această operaţie se face imediat după expunerea la aparatul de mărit, fără a scoate hîirtiia din ramă, la lumina gemuleţului roşu care se trage peste obiectivul (aparatului de mărit, astfel că se văd locurile peste care se intervine cu pensula).

La tehnica low key se potrivesc subiecte sumbre, dramatice, cu o atmosferă de mister. Lumina trebuiie să favorizeze suprafeţe **marii** cu umbre adînci, tonurile de cenuşiu mijlociu scoţînd în evidenţă formele caracteristice ale subiectului şi cîteva accente mici de cenuşiu deschis (sau chiar puţin alb) reprezentînd punctele apicale caire dau relief. Efectul general al imaginii nu trebuie să fie de contrast, ci de o foarte fina gradaţie de cenuşiuri închise. De aceea, expunerea la fotografiere trebuie să fie cît mai corectă şi developările negative şi pozitive în revelatoare compensatoare. La mărit, expunerea determinată prin probe poate fi mai bogată. Fineţea gradaţiilor este favorizată de o hîrtie lucioasă.

Se trece adum la tehnici mult mai grafice. Acestea" sînt menite să elimine cu totul fineţea caracteristică fotografiei în acele treceri suibtile de Ia un cenuşiu la alt cenuşiu apropiat. în fotografie nu există linii în adevărata accepţiune a cuvîntului, linii care să contureze oibiecte, ca în desen. Ceea ce ni se par linii, sînit doar graniţele între două tonalităţi difeniite — exact ceea oe vedem şi cu ochiul. Totuşi cu ajutorul acestor tehnici, miai ales prin solarizaire, apar linii. Ele însă sînt lipsite de subtilitatea pe care le-o transmite vibraţia unei mîini ide artist. Sînt linii artificiale, iscate de un proces fizico-chimic fără suflet, fără gîndire, fără capricii. Sînt, în ultimă analiză, neartistice. Totuşi...

Pseudorelieful. Cea mai simplă dintre cele trei tehnici pe care le vom aminti. Se preferă subiecte cu foirme simple, mari, planuri apropiate, pe fundaluri de pare se degajă hine. în general, subiecte pe care şi le-ar alege un sculptor penitru un bazoirelief sau pentru o efigie, de exemplu pe o monedă. Este mai bine ca subiectul să fie iluminat fără umbre.

Dacă avem un negativ cu un astfel de subiect, mai întîi se face ciu aceştia un pozitiv prin copiere contact pe film. După oe pozitivul este gata şi uscat, se suprapune peste negativ, emulsie pe emulsie, astfel ca să se suprapună exacit. Pe urmă, unul dim ele se trage puţin într-o parte şi în jos şi ambele se introduc îln poziţia aceasta între cele două sticle ale casetei apăitiaitului de mărit. Nu urmează decît să se facă mărirea pe hîrtiie contrast în condiţiile obişnuite. Cenuşiurile contrarii de pe negativ şi pozitiv sie anulează, numai în jurul contururilor se formează într-o parte o linie de tonalitate deschisă (semănînd cu partea în relief pe care se „prinde" lumina) şi în partea cealaltă o linie întunecoasă (semănînd cu partea bazoreliefului pe care cade umbra). în proporţie cu amplitudinea translaţiei şi cu raportul de mărire, aceste linii vor fi

mai groase mai subţiri. Nu se recomanda tendinţa spre linii prea groase, deoa-se pierde din claritatea micilor detalii.

Solarizarea. Este superflu să spun că orice imagine poarce fi soliari- i. Se văd doar atîtea exemple nefericite în expoziţii. Dacă e să se ituiască împotriva fotografiei, atunci măcar să se păcătuiască cu îcare măiestrie!

„Linia mult visată" (de unii fotografi!) nu se formează decît la ta dintre doua suprafeţe tonale contrastante. Penitru ca aa să aibă)are în compoziţie, trebuie să îndeplinească cel puţin două condiţii:

— să fie suficient de lungă şi bine marcată;

— să urmeze unul din contururile caracteristice ale subiectului prin-

il. Urmează deci că nu trebuie solarizate subiecte cu multe detalii ■unte, cu suprafeţe mici, cu umbre care acoperă la întîmplare contu- . etc. Solarizînd astfel de subiecte, nu se obţine decît un hăţiş încurcat iiniuţe, fără înţelepciunea unei geometrii ordonatoare.

O solarizare reuşită începe încă de la fotografiere. Se vor căuta ie linii principale ale subiectului şi se vor plasa astfel ca să devină irizabile. înseamnă că, de astă dată, subiectul va fi vizualizat din ict de vedere al solarizării. Conturul caracteristic va fi plasat pe un dai ou o tonalitate contrastantă sau, dacă se fotografiază în studio, va alege acea iluminare pe subiecit şi pe fundal, care să favorizeze irizarea. De exemplu, dacă modelul are un profil caracteristic, se va

0 contrai umina pe profil, iar fundalul va fi lăsait în întuneric. Dar, rtul solarizării nu se rezuma numai la formarea de linii. El se resimte

1 suprafeţele de alb, cenuşiuri şi negru.

S-a întîmplat oricui să aprindă din greşeală lumina albă în laborator d are una sau mai multe coli de hîrtie fotosensibilă descoperite. Deve- înd aceste hîrtii, ele se înnegresc. Se spune că „s-au voalat". Dacă lina a fost de scurtă durată sau slabă, voalul este cenuşiu şi dacă pe îorţiune hîrtia a fost acoperită cu un corp opac, pe acea porţiune da rămîne albă (iată originea „fotogramelor", despre care nu-mi pro-

1 să discuit!). Dar, tot din greşeală, se poate întîmplă ca în timţp ce tia expusă la aparatul de mărit se află în revelator şi imaginea este jumătate developată, cineva să aprindă lumina albă şi la exclamaţia istră de surprindere, s-o stingă repede. Developînd miai departe, vom erva că se produce o inversiune a tonalităţilor. Efeotul cel mai puter- se va observa în zonele în caire revelatorul încă n-a acţionat, adică zonele albe, de lumini. Acolo unde revelatorul a înnegrit imaginea, umbre adînci, nu are loc aproape nici o schimbare. Explicaţia este în zonele în oare a început formarea imaginii, emulsia este desensi- zaită prin produsele de oxidane ale developării iar în celelalte ea lîne sensibilă la lumină, astfel că aspectul final nu mai seamănă cu u>n pozitiv, ci mai mult ciu un negativ, albul devenind negru şi negrul rămânând un cenuşiu deschis.

Cele de miai sus le-a observat şi lena desonis în anul 1862 om.ul de ştiinţă

francez Armând Sabattier (1834—1910). De atunci se cunosc sub denumirea de „efectul Sahattier".

Explicaţia formării liniilor de salarizare a fost data în 1926 de astrofizioianul german Gustav Eberhand (1867—19) care s-a ocupat şi de spectroscopie şi fortometrie. Este bine să se cunoască fenomenul fizieo-chimic, denumit „efectul Eberhard" pentim că se va înţelege de oe ***o*** dată linia este neagră şi altă dată albă (pe negativ). în zona de expunere puternică revelatorul se epuizează repede şi developarea se înceţinează. Revelatorul din zonele limitrofe, ou expuneri mai mici, rămîne relativ nealterat şi difuzează spre marginile zonei cu expunere puternică, înlocuind revelatorul epuizat şi producînd o developare mai activă. Astfel se formează o linie cu o densitate mai mare (ciu depozit airgentic negru, mai dens). în mod similar, într-o zomă de expunere redusă, revelatorul rămîne relativ nealtenat şi activ. Dair în jurul acestei zone, acolo unde expunerile au fost mai puternice (luinigi), revelatoriul se' epuizează mai .repede şi difuzează spre marginile zonei cu expunere redusă, unde diluează concentraţia revelatorului, ceea ce are drept urmare formarea unei linii cu o densitate mai mică. Această linie apare pe copia pozitivă ca o liniie neagră care separă o suprafaţă albă ide una cenuşie închis. Efectul Eberhaird apaire atunci cînd developarea se face ou negativul în poziţie orizontală şi fără agitaţie.

Piin combinarea rezultatelor celiar doua efecte descrise mai sus (Sabattier şi Eberhard) completate cu cercetări ulterioare în fenomenele fizico-chimice şi pe baza experienţei practice a unor mani fotografii (Man Ray şi Feininger) s-a ajuns la o relativă siguranţă în obţinerea a ceea oe este azi denumit solarizare.

Cum se procedează în, mod practic? în primul rînd, ştiind că siguranţa obţinerii de rezultate mulţumitoare nu esue decît relativă, nu se face solamizarea chiar ţie filmul cu care s-a fotognafiat, existînd riscul ca întregul film să foe iremediabil compromis. Acesta se va developa în mod normal. Tot din aceleaşi motive nu se va face solari zarea nici direct pe mărire — nu este economic. Se va utiliza film normal, film pentru reproduceri fotografice (Piuntoox) sau, dacă s-a fotognafiat pe format mic, film cinematografic de sunet — ou acestea se procedează ca şi la realizarea de diapozitive sau duplioate de negative.

Solarizările se pot face atît în timpul -developării diapozitivului, cît şi a duplicatului de negativ. La sfîrşit se va hotărî care dintre acestea va fi mărit. Este recomandat ca în revelator să se introducă o cantitate mai mare (dublă sau chiar triplă) de bromură de potasiu, fiindcă s-a dovedit că ionii de brom (din hromiuira de argint şi bnomuca de potasiu) itribuie la formarea umor linii de contor miai marcate (denumite şi lui Mackâe).

Deci, după ce s-a stabilit expunerea corecta pentru realizarea dia- zitivuliui şi acesta a fost copiat, se introduce în revelator şi se crono- trează exact timpul pînă cînd imaginea a căpătat contururile princi- le. Acest timp ttrebuie ţinut minte. Se scoate diapozitivul din revela-

[1] şi se ţinp ia 50 cm de un bec de 100 w, (timp de o secundă. Dia- aiitiviul este

reintrodus în revelator unde îşi continuă developarea fără staţie. Cînd se consideră developarea terminată, se trece prin baia de p şi apoi în fixaitor. După ce diapozitivul este fixat, se examinează lumină albă. Se va cerceta ce modificări au suferit umbrele. Dacă arizarea s-a făcut prea devijeme, semitonurile vor fii prea dense. Dacă arizarea s-a făcut prea tîrziu, modificările sînt reduse. Bineînţeles că :ii linia Lui Mackie nu este suficient de clară dacă cronometrarea vmentului pentru solarizare nu a fost fericit aleasă, în cazul în oare rezultatele nu sînt mulţumitoare, se va repeta sola- area cu diverse variante de timpi de developare înainte de solarizare, alte distanţe şi cu timpi mai lungi sau mai scurţi de expunere la bec. ipă oum- se vede, s olari zarea nu este nici pe departe o tehnică precisă, iukatele depiinzînd mai ales de mărimea şi de diferenţele tonale ale nelor limitrofe. Restul se determină ou răbdare, prin probe.

Cînd se ajunge la ***wi*** exemplar bun, acesta poate fi mărit în oricîte împliare, fie direct, fie obţinîndu~9e negativul lui şi mărindu-1 pe îsta, fie obţinînd prin copieri repetate un exemplar foarte contrast, ă semitonuri. La alegerea uneia dintre aceste variante dictează doar situl (bun sau rău) al fotografului.

Izohelia. Această tehnică îşi are obîrşia în procedeul de separare a iuriloir, prin care se obţineau măriri ou o foarte bogată gradaţie de miri. Pornind de la constatarea că bogăţia de gradaţii a unui negativ poate fi reprodusă pe nici o hîrtie, se separau tonalităţile deschise cele închise pe doiuă duplicate de negativ, oare se copiau succesiv aceeaşi hîrtie. Astfel se obţineau detalii atît în umbre cît şi în liumini. Fotograful A. Penson a elaborat în 1930 un procedeu similar, oare poantă mumele, folosind la copiere chiar negativul original (pe care developa foarte moale) în combinaţie cu un negativ care conţinea ar luminile, developat foarte conitrast.

Izohelia urmăreşte efectul contrariu: să obţină un efect frapant prin ntrapunerea unor diferenţe extreme de tonalităţi. Numele englezesc izoneliei este „posterization" (poster = afiş; crearea unor efecte de jş). Şi aici, ca şi în fotografia obişnuită sau în majoritatea procedeelor LO-grafice, se adevereşte necesitatea vizualizării subiectului în funcţie efectul final. Pentru izohelie se potrivesc subiecte ou suprafeţe mari, ie delimitate, fiecare suprafaţă avîmd o tonalitate distinctă. Este important ca albul şi negrul să fie prezente şi să joace un roi important în conturarea obiectelor şi în compoziţia imaginii.

în majoritatea cazurilor o izoheliie se face cu ajutorul a trei diuţpli- cate de negativ obţinute prin intermediul unui diapozitiv din negativul original. Pe diapozitiv se vor face două semne în afara cadrului imaginii (două înţepături de ac de o parte şi de cealaltă parte a imaginii) care vor apărea şi pe cele trei dup-negative. Aceste semne se fac pentru a asigura o suprapunere exaotă a celor trei imagini.

De pe acelaşi diapozitiv se realizează prin expunere diferenţiată, din ce în ce mai lungă, trei negative. Primul negativ acoperă numai luminile; all doilea, luminile şi tonalităţile mijlocii, al treilea maschează totul, în afară de umbrele adînci. Cele trei negative trebuie să fie developate la contrast extrem, eventual

chiar reduplic-ate de miai multe ori, pîna cînd se obţine un efect de siluetă în alb şi negru. Cînd s-au obţinut aceste trei negative, se trece la mărit. Se introduce în aparatul de mărit primul negativ şi se reglează cadrajul şi claritatea. Aparatul trebuie bine fixat în această poziţie. Se face apoi prima probă de exţiunere. La acest negativ, al luminilor, expunerea este scurtă. Luminile trebuie să se contureze albe, un alb pur, înconjurate de o tonalitate foarte deschisă de cenuşiu. Se notează expunerea. Se înlocuieşte în aparatul de mărit ou al doilea negativ, cel al cenuşiuriilor mijlocii. Se face proba de expunere, care esce mai lungă. Albul şi cenuşiul deschis rămîn albe, fiind acoperite, în zona umbrelor adânci se va obţine un cenuşiu închis. La fel se procedează şi cu al treilea negativ, al umbrelor adînci. Acesta va avea expunerea cea mai lungă şi suprafaţa neacoperită trebuie să devină de un cenuşiu apropiat de negru.

Acum, după ce s-au stabilit expunerile pentru cele trei negative, se reîncepe cu primul negativ şi, sub protecţia filtrului roşu de sub obiectivul aparatului de mărit, se introduce hîrtia fotosensibilă. Prima operaţie, oare nu trebuie uitată, esite marcarea vizibilă pe hîrtie a celor două semne de poziţie făcute pe negativ. Urmează expunerea. Se scoate primul negativ şi se înlocuieşte cu al doilea. Se controlează dacă semnele de poziţie se suprapun (suib protecţia filtrului roşu). Urmează a doua expunere pe aceeaşi hîrtie oare rămîne în ramă tot timpul. La fel cu al treilea negativ. După cele trei expuneri, hîrtia esite developată în -revelatorul folosit şi pentru probe (un revelator cît mai contrast, ca de exemplu Beers nr. 7), fixată şi spălată în mod obişnuit.

Imaginea finală va avea doar patru tonalităţi: -alb, cenuşiu deschis, cenuşiu închis şi negru, clar separate între ale, ca zone unitare. Se po-t realiza izohelia numai cu două dup-negative; în cazul acesta se obţin numai trei tonalităţi: alb, cenuşiu mijlociu şi negru. Rezulta un efect şi mai frapant. Pentru anumite subiecte care se potrivesc, se pot fo-lo-si patru dup-negative. Dincolo de acest număr, izohelia îşi pierde caracteristicile.

Tirdbuiie arătat că aceste trei tehnici (pseudorelief, solarizare şi izo- heliie) îşi găsesc diim ce în oe mai rruuk aplicarea şi în fotografia color, fie pornind de la un negativ sau diapozitiv color, fie pornind de la unul alb-negru.

Deşi s-a arătat la fiecare din aceste trei tehnici că ele se potrivesc numai la anumite tipuri de subiecte, repet această observaţie penitru ca ea să fie bine reţinută. Nici o tehnică mu se aplică numiai oa o distracţie de laborator. Ea esite folositoare doar în măsura în care contribuie la
o prezentare miai frapantă, la sublinierea caracteristicilor esenţiale ale subiectului, la crearea unei atracţii vizuale mai neobişnuite.

Se poate merge şi mai departe. Fotograful ingenios şi ou un bun gust sigur, poate amplifica efectele obţinute ou o singură tehnică, combinînd-o cu alta. Astfel, 'de pildă izohelia poate fi solarizată, obţinîndu-se o linie de contur în jurul fiecărei zone tonale. De asemenea, două solarizări ale aceluiaşi negativ pot fi combinate cu pseudoreliefiuil. Toate aceste tehnici pot fi valorificate fie

ca pozitive, fie ca negative, saiu combinate între ele. Numărul de variante devine asitfel foarte mare, însă, desigur, puţine dinstre ele post aduce un plus indiscutabil de valoare.

FOTOMONTAJUL

Iată o tehnică prin care fotograful ingenios poate da frîu liber imaginaţiei sale. El poate alătura în aceeaşi imagine obiectele cele mai disparate, dîndu-le proporţiile cele mai năstruşnice. El poate, de exemplu, ca marele fotograf german Heartfield, cunoscut pentru fotomontajele sale antihitleriste, să dea unui conţinut puternic o formă originală, de şoc vizual. El poate combina orice, oricîte imagini, oricum — cu condiţia să fie călăuzit de o idee valoroasă şi să posede un simţ sigur al compoziţiei. Amintesc aici pe Aurel Mihailopol care excelează în tehnica fotomontajului imaginativ modern şi multe din lucrările sale pot fi date ca exemplu de reuşită.

Există două metode de a realiza fotomontaje:

— ***prin colaj*** (decupare şi lipire) şi

— ***prin supraimpresiune.***

Oricare dintre aceste metode se va alege, sau o combinaţie dintre ele, este necesar să se aibă la hază o schiţă a întregului fotomontaj. Avînd ideea care trebuie exprimată în montaj, se aleg negativele sau fotografiile care sînit considerate potrivite. Se caută să se găsească modalitatea cea mai fericită în care ele pot fi combinate şi se desenează mai multe variante cu amplasamentul şi suprafaţa pe care să o ocupe fiecare imagine, sau element din imagine.

Dintre aceste variante se alege cea considerata cea mai bună şi se face o schiţă cît mai precisă pe care se indică şi dimensiunile (lăţime şi înălţime în centimetri) pe care să le aibă fiecare parte componentă. Se va observa atent pe ce fundailuri se vor suprapune elementele decupate pentiru ca să se dieitaşeze clar. Dacă tonalităţile sînt prea apropiate, se va nota care -parte a fundalului ar trebui să capete o supnaexpunere la mărit şi care porţiune va trebui să fie -reţinută penitru a se obţine diferenţa necesară. Pe\ baza acestei schiţe, cu însemnările privind dimensiunile şi observaţiile privind modificările de tonalitate, se poate trece la mărit.

La ***metoda colajului*** se fac la rînd toate măririle în conformitate cu indicaţiile din schiţă. Aici există avantajul că se pot folosi diferite gradaţii de hîrtie, potrivit cu contrastul fiecărui negaiti-v. Esite de preferat să se folosească numai hîrtie subţire, aceasta lipindu-se miai uşor şi marginile lipiturilor uefiind prea vizibile. Pentru a da un caracter unitar montajului, toate hîrtiile vor trebui să aibă aceeaşi suprafaţă — sau luciu, saiu mait; alte suprafeţe nu se -recomandă. Din acelaşi motiv, toate hîrtiile să aibă aceeaşi culoare — albă, fildeş, chamcfl-s etc.

După ce toate măririle sînt gata, se poate /trece la decupat. Contururile nu se taie cu foarfeca. Ele se trasează uşor, cu colţul unei lame (de .ras) ascuţite, fără a pătrunde adînc în hîrtie, 'doar, dacă e posibil, în emulsia de gelatină.

Apoi, partea care nu trebuie, se sfîşie de dedesubt, spre interiorul imaginii pe oare o folosim la montaj. Astfel marginea utilă ramîne foarte subţire şi la lipit aproape că nu se observă. Cînd decupajul s-a terminat cu bine, se face o probă de îmbinare. Pe un carton mai gros, de dimensiuni corespunzătoare, se aşază (fără să se lipească încă) toate imaginile care constituie montajul. Se verifică poziţia lor şi modul în cane ***se*** suprapun. Astfel ***se*** poate determina şi ordinea în care vor fi lipite, oare va fi prima şi care va fi ultima. Pentru lipit se foloseşte pastă -albă de lipit (pelicanol, lipinol etc.). Se aşază prima fotografie pe o hîrtie şi se întinde un strat subţire de pastă pe spate, pe toată suprafaţa şi mai ales pe întregul contur al marginilor. Se lasă să se usuce puţin, apoi se aplică pe canton în locul potrivit, apăsînd şi netezind bine, ca să nu rămînă nici o bulă de aer. Se procedează la fel cu -toate celelalte imagini. După oe s-a lipit şi ultima, montajul se pune la presat pînă se usucă. Nu mai rămîne decît să se t-aie marginile şi să se retuşeze acolo unde este cazul.

Fotomontajul prin ***supraimpresiune*** cere mai mulltă îndemînare. în schimb, această formă superioară este mult mai frumoasă, cu treceri -abia simţite şi cu suprapuneri fine între imagini, semănînd întrucîtva ca -efect cu enchaine-uil cinematografic. Luînd ca bază tot o schiţă de montaj, toate negativele se măresc pe rînd pe aceeaşi coală de hîrtie fotosensibilă. Marea dificultate tehnică este ca toate măririle, făcute de pe negative diferite, la diferite raporturi de mărime, să termine developarea în acelaşi timp. De aceea se cere ca probele pentru fiecare imagine să se execute eu ciea mai mare atenţie. Se va începe cu imaginea principală din miomtaj şi se va măsura tâmpul exact de developare al probei optime. Dacă timpul care rezultă este prea scurt pentru a permite executarea mişcărilor largi came produc efectul de supraimpresiiune, se va diafragma pentru a prelungi suficient expunerea. Apoi, la celelalte probe, se va determina astfel expunerea, încît rezultatul cel mai bun să apară în timpul de developare care s-a notat penitru prima probă. La acest timp se va regla ceasul de laborator, ca el să sune şi să anunţe momentul cînd developarea trebuie întreruptă. Dacă nu se ţine seama cu rigurozitate de această măsură de prevedere, cînd se va developa coala pe care s-au făcut toaite măririle, unele imagini vor fi gata developate mai devreme, iar altele vor iiămîiie în urmă, compmmiţînd iremedial reuşita întregului fotomontaj.

Tehnica de lucru este similară cu cea amintită cînd s-a arătat cum se introduc nori într-o fotografie. Aci însă se combină nu numai două, ci mai multe negaitive şi linia de -demarcaţie nu miai este linia dreaptă a orizontului, oi poate fi un contur destul de compliaat. De aceea, la fotomontajul prin supraimpresiune nu este recomandabil să se combine un număr mare de imagini; 3—4 sînt aproape limita superioară.

Urmează acum mărimea succesivă a fiecărei imagini pe porţiunea respectivă, aşa cum este delimitată în schiţă. La lumina de laborator se introduce coala de hîrtie în rama de mărit. Pe ea se vor însemna cu creion negru limitele zonelor ocupate de fiecare imagine. Semnele să fie doar cîite o liniuţă scurtă, abia vizibilă, doar pentru orientare, fiindcă ale vor apărea albe în

fotomontaj şi trebuie retuşate. Fiecare negativ va fi proiectat doair pe zona lui, restul colii de hîrtie va fi complet umbrit. De cele mai miulte ori este greu să se umbrească exact conturul necesar numai cu mîinile. De aceea se va decupa din carton (poate fi o fotografie rebut) conturul aproxiimaitiv, într-o dimensiune de 2—3 ori mai mică decît zoraa respectivă. De la început se va decupa o astfel de „mască" pentru fiecare imagine care intră în componenţa montajului.

în timpul! expunerii, această „mască" va fi mişcată în sus şi în jos 3u mişcaţi' ample, astfel că proiecţia şi umbrirea să depăşească graniţele sowei de o parte şi de alta. La fiecare negaitiv se repetă aceleaşi operaţii: ratroducerea negativului în caseta aparatului de mărit; proiectarea (sub protecţia filtrului roşu) pe zona respectivă la raportul de mărire necesar; -eglarea clarităţii; reglarea ceasului electric de la aparatul de mărit la :xpuneriea determinata anterior prin probe; expunerea cu „masca" res- Decti'vă ji mişcările exersate; scoaterea negativului din casetă.

După oe a fost proiectat şi ultimul negîaitiv, coala dte hîrtie este deve-opată, fixjată şi spălată în modul obişnuit. Foarte rar rezultatele sînt

pe deplin mulţumitoare de la prima încercare. Se voir găsi obiecţii mai ales în ceea ce priveşte efectul de supraimpresiune. Sau n-au fost mişcările măştii suficient de ample, sau iau fost prea ample, sau din cauza diferenţei de opacitate un negativ a „mîncat" prea mult din imaginea Limitrofă. Primul rezultat trebuie atent analizat, găsite cauzele nemulţumirilor şi se va trece la reluarea operaţiilor de la început, evitând greşelile comise.

Cu vremea, fiecare fotograf îşi va elabora propria lui tehnică şi propriul lui stil. El îşi va lărgi airiia combinaţiilor, montînd imagini pozitive alături de imagini negative, combinînd imagini obişnuite cu salarizări, pseudoreliefuiri sau izohelii, fotografii ou reproduceri de tablouri, desene, gravuri, sculpturi sau desene tehnice, grafice sau... Nu există limite, nici canoane — doar miezul de idei şi bunul gust.

OTOCOMPOZIŢIA PE SCURT

Orice — lucru sau fiinţă — cu cît esite mai evoluat, cu aitît este mai mplex. Dar, pentru a supravieţui, pentru a-şi îndeplini menirea, com- exitaitea este supusă unui principiu ordonator.

„Mulţimile" se ordonează pe şiruri, „grămezi", grupe, organe, an- nbluri, subansambluri. Aceste „structuri" nu sînit întîmplătoare. Ele mează anumite legi — naştere, evoluţie, dispariţie, gravitaţie, inerţie, nilibru, rezistenţă — toate supuse mişcării, schimbării, transformării, «cerea de la „haos" la „cosmos" se face prin descoperirea, înţelegerea, lioarea legilor. „Stihinice" rămîn numiai legile încă necunoscute. Nimic e îmtîmplător, totul are un rost.

Cred că înţelegeţi de oe am simţit nevoia să aştern gînduriie de mai >. Nu poţi aborda domeniul fotocompoziţiei în acelaşi fel ca pe cele- te domenii ale fotografiei. Pentru receptarea ei este necesară o schim- ire de ritm, de atitudine, de gîndire, pentru că ***în vîrful ierarhiei legi-***
• ***realizării unei fotografii, se află fotocompoziţia.*** Deşi ea e9te investită
0 funcţie atît de importantă, totiuşi apare um fenomen curios. „Legile" nu sînt obligatorii ca, de pildă, legile expunerii. Ele nu au o aplice obligatorie ca, de pildă, legile chimiei fotografice. De aceea cînd
1 enunţa anumite legi sau reguli de fofiocoimpoziţie, scepticismul dum-
voastră este îndreptăţit. Acole unde eu voi spume „trebuie", puteţi vă îndoiţi. Fotocompoziţia este mai mullt o „stare" decît o „codiifi- ie".

XI

Principalul ei merit este că ea nu trebuie învăţată, ea doar con- Duie la o stare de atenţie, la o sensibilizare faţă de relaţia dintre amă- nte şi întreg, o stare de meditaţie asupra rosturilor şi posibilităţilor

creaţie. Ea înlesneşte răspunsurile la întrebările pe care le ridică neadenţa, dezordinea, accidentul. Ea însă îşi trage puterea şi însemnă- ea din faptul că este o fărîmă din faimosul „principiu ordonator", ou plicaţiile majore care decurg.

* *

Pentru a şti cum sa faci o fotografie, trebuie mai îmtîi să ştii cum se „vede“ o fotografie, cum se receptează. Aci este necesară o scurtă incursiune în ***fiziologia*** şi în ***psihologia vederii.***

Adesea, pe bună dreptate, se compară ochiul cu un aparat fotografic: cristalinul = obiectiv, pleoapele = obturator, pupila = diafragma şi retina = suprafaţa fotosensibilă. „Performanţele" tehnice ale ochiului sîlnt aproximativ următoarele: diametrul „obiectivului" este de 10 mm, distanţa focală 15 mm, unghiul de cuprindere 90°. „Diafragma" poate fi reglată între deschiderile relative de 1,8—12. „Sensibilitatea" retinei este de 600 ori mai mare decît cea a unui film pancromatic rapid. Puterea de rezoluţie a zonei centrale a retinei este mare, dînd posibilitatea să se distingă la o distanţă de 25 cm, linii la intervale de 0,1 mm. Ochiul se poarce adapta la diferenţe foarte mari de luminozitate (1 la 1 000 000!) datorită „receptării" pe două feluri de celule — conuri pentru zi şi cilindri pentru noapte. Totuşi, el nti poate distinge simultan detalii în două zone cu diferenţe mari de luminozitate; îi trebuie cîteva secunde pentru adaptare.

La lumina de zi, ochiul poate distinge 150 culori separate de la violet la roşu închis (numărul este cu mult miai mare dacă se iau în considerare şi combinaţiile de culori, diluţiile, tentele etc.). Sensibilitatea maximă este la galben-verzui. Noaptea (pe întuneric) nu se di «ting culorile. Asemănarea ochiului cu aparatul merge într-atît de departe, încît cu un ochi de animal, înlocuind retina cu o bucată de film, se poit chiar face fotografii prin care se arată felul în care vede animalul respectiv lumea în care trăieşte.

Totuşi sînt şi multe deosebiri. Cea mai importantă fiind că ochiul este strîns conectat la cel mai formidabil computer, la creier. Prin această legătură, ochiul omenesc se ridică la performanţe „tehnice" încă neatinse de vreun aparat. Totul este „automatizat", de la reglarea diafragmei în raport cu lumina, pînă la reglarea clarităţii la diferite distanţe. Dar nu numai atît; ochiul beneficiază de „memoria" stocată în creier şi de alte trăsături mai inefabile, proprii creierului omenesc: puterea de judecată, tendinţa spre finalitate, dorinţă şi respingere, evaluări estetice şi morale, sensibilitate la stimuli şi modificări în toate acestea, produse de tensiune nervoasă, tonus, starea de sănătate, vîrstă, frig sau cald precum şi multe alte circumstanţe personale sau generale.

în ciuda unui niumăr atât de mare de factori de influenţă se conturează totuşi cîteva principii generale care conduc privitul.

1. Ochiul organizează. El face acest lucru la două niveluri: a) pe întreg şi b) pe zone. în cartea sa „Art and visual perception", R. Arn- heirn explică deosebirile dintre cele două sisteme de organizare:

a) „Elementele unui cîmp vizual se vor grupa în mod spontan astfel icît sa rezulte organizarea cea mai simplă pasibilă a întregului". El dă rmătorul exemplu: Dacă forma, culoarea, texturia şi poziţia unei insecte înt adaptate die natură la acelea ale mei ramuri, insecta va fii văzuită 'a pantei a iramiurii, în

ciuda judecăţii noastre. Umficmd insecta cu amura se obţine o imagine generală mai simplă decît prin separarea lor.

b) „Elementele urni cîimp vizual se vor combina în miod spontan în năsura în care posedă aceleaşi proprietăţi de percepere". Arnhaim airată n continuare că abjectele care se aseamănă prin formă, dimensiune, :iuâoare, luminozitate, orientare spaţială etc., se raportează unul la celălalt din pun/ct de vedere vizual.

Datorită acestor observaţii se înţelege mai bime felul în cane esite căzută o fotografie. Privitorul receptează în primul rîlrad forme, proprietăţi vizuale, nu obiecte sau oamenii. Pe acestea le grupează, le „simte" că se potrivesc siau se comtrapun, indiferent de naţiune.

Dacă fotograful doreşte să exprime cevia, el trebuie să-şi organizeze astfel elementele în cadru, în.cît raportul vizual dintre elemente să coroboreze intenţiile sale. O organizare simetrică, echilibrată, a elementelor nu via putea 'niciodată să exprime tumult. Proprietăţile vizuale sînt factorul determinant a ceea ce se vede. Dacă acestea lipsesc, fotografia este lipsită de eficacitate. De exemplu: se fotografiază un bărbat despre care se ştie că este un om dinamic, dur, răzbătător. Simpla redare a asemănării exterioare, într-o lumină plată, nu va lămuri pe nimeni despre caracteristicile acelui bărbat. Va trebui să se organizeze elemente vizuale — contraste de llumiină, linii cu o anumită orientare spaţială, forme — care să posedie proprietăţi de percepere conforme cu caracterul modelului. Altfel, fotografia va fi o imagine hanială, oare nu spune nimic.

2. Ochiul re-cunoaşte. Privind o fotografie, ochiul cauită să „re-cunioască" o foirmă care să-i fie familiară. Dacă nu o găseşte, el n/u poate identifica oe vrea să comunice fotografia. In viaţa de toate zilele se re-cunosc obiectele şi oamenii prin cooperarea dintre trei capacităţi: percepţia prin simţuri, memoria şi raţiunea. într-o fotografie, ochiul caută acea formă care să aibă o înrudire vizuală ou o imagine pe care şi-a format-o vreodată. Acea foirmă nu trebuie neapărat să aibă multe detalii. Ea poate fi doar un „schelet structural" compus dintr-un contur aproximativ, axul principal şi proporţiile corespunzătoare. De îndată ce distinge acest schelet, ochiul ire-cunoaşte. De aceea, fotograful trebuie să caute ca în orice imagine, caracteristicile vizuale principale ale subiectului să domine detaliile minore.

3. Nevoia de subliniere. Ochiul rătăceşte pe suprafaţa fotografiei. Gaută stimuli oare să-i direcţioneze baleiajul. Dacă nu îi găseşte, ochiul continuă să rătăcească plictisit, fotografia „nu spume nimic". De aceea, fotograful trebuie să scoată în evidenţă acele elemente oare sînt oamaote- ristice, definindu4e cît îmi pregnant din punct de vedere vizual. El se va preocupa în special de formele şi proporţiile tipice, de redarea cîit mai clara a structurii de suprafaţă şi a relaţiilor spaţiale, de expresia feţei la portret şi, după oaz, de atmosfera corespunzătoare subiectului, în fotografie trebuie sa existe zone şi linii dinadins aşezate ca să oprească, să atragă ochiul, să rupă monotonia.

4. Real şi fotografiat. Sînt două lumi diferite, cea a vieţii reale şi cea a

vieţii redate într-o fotografie. Ga şi o floare ***ce creşte pe*** cîmp şi o floare presată într-o carte. în amlbele cazuri au loc transformări similare: floarea este smulsă din ambianţa ei, din tridimensională devine bidimensională, îşi pierde culorile şi mişcarea, dacă nu e presată cu grijă, îşi pierde forma ş.a.m.d. Orice comparaţie îşi are limitele şi erorile ei, totuşi.

Deosebirile dintre „real" şi „fotografiat" sînt mai, complexe, dar măiestria fotografului poate să le atenueze. El trebuie să-şi dea seama că o simplă reproducere mecanică, întîmplătoare, nu este calea cea mai bună. De aceea, el va faice bine să studieze modificările produse prin transformarea, prin ***traducerea*** lumii reale în lume a imaginilor, adap- tîndu-se la cerinţele unui limbaj al formelor, al elementelor vizuale. A fi conştient că există deosebiri şi, totodată, căi de atenuare a acestora, este primul pas spre reuşită.

După oe sînt cunoscute cele de mai sus, se poate trece la studierea fotocompoziţiei. Să începem cu o ***definiţie:*** „Fotocompoziţia este ansamblul de principii în concordanţă cu viaţa, ou care artistul fotograf trebuie să fie familiarizat, penitru ca în momentul fotografierii el să poată hotărî cea mai potrivită alegere şi aşezare a obiectelor în cadru, repartizarea şi gruparea elementelor vizuale într-un tot unitar estetic, care să evidenţieze cît miai clar esenţa conţinutului" (vezi „Foto compoziţia" de E. Iarovioi, ed. Meridiane, 1966, pag. 23). Ca orice definiţie care se vrea cît mai completă, bineînţeles că ea este lungă. Fără a avea intenţia de a pleda „pro domo", cred că o definiţie trebuie să fie cît mai cuprinzătoare, mai ales în caziul fotocampoziiţiei care, pe de o parte, este o noţiune noiuă şi puţin (sau greşit) cunoscută şi, pe de altă parte, are o funcţie atît de însemnată în realizarea oricărei imagini fotografice.

în definiţie se arată că ea se compune dintr-un ***ansamblu de principţi.*** S-a evitat utilizarea termenului de „reguli" sau „legi", considerînd că acestea ar implica o obligativitate în aplicarea -lor — ceea ce nu este întotdeauna cazul. La realizarea unei imagini se aplică, de obicei, mai multe principii, între care trebuie să existe o strinsă concordanţă şi de aceea, ele trebuie cunoscute în ansamblu, în interacţiunea lor.

Principiile sînt în ***concordanţă cu viaţa. Ele*** nu sînt inventate de cineva cu multă fantezie, ci derivă dintr-o experienţă multimilenară a omului făurar, a omului constructor, a omului observator atent al
naturii. Din această experienţă derivă noţiunile de echilibru, soliditate, dinamism, armonie, ritm ş.a. Fotograful trebuie ***să fie familiarizat*** cu acestea. Nu esite suficient să înveţi principiile; trebuie să le experimentezi, să le foloseşti în diferite împrejurări, pînă ţi le însuşeşti ca ***ale tale,*** în propriul tău fel de a le înţelege şi a Le aplica. Se face apel la ansamblul de principii în ***momentul fotografierii.*** Spre deosebire de alte arte (poate cu excepţia sculpturii), în fotografie există acest moment hotărîtor care definetşe aspectul final. Un pictor sau un scriitor îşi poate continua travaliul artistic asupra operei timp de ani de zile, modificînd, înlocuind, ştergînd sau adăugînd. După declanşare însă, nu se mai pot face decît modificări minore. De aceea, această clipă în care ane de fapt loc actul de creaţie, trebuie să fie inclusă în definiţie. Mai depairte se trece la

mijloacele pe care le are fotograful: ***alegere şi aşezare a obiectelor în cadru.*** La prima vedere, aceste mijloace par simple şi sărăcăcioase. Eile însă reprezintă opţiunile majore ale foto grafului. Dintr-o lume fără margini, el trebuie să taie un dreptunghi. Dintr-un număr mare de obiecte (în sensul cel mai larg) el trebuie să aleaigă doar cîteva — restul le ignoră, le îndepărtează. în acel dreptunghi ales, el trebuie să hotărască aşezarea obiectelor în raport cu centrul şi marginile, cu partea de sus şi de jos. Dar nu numai atît. El trebuie să cunoască şi v-aloarea obiectelor în termeni de ***elemente vizuale,*** fiindcă el nu face un asamblaj de obiecte, ci compune o imagine în care numai ***repartizarea şi gruparea*** acestora într-un anumit fel poate forma ***un tot unitar estetic.*** Şi, bine-înţeles, definiţia trebuie să se termine, arătînd scopul: ***să evidenţieze cît mai clar esenţa conţinutului.*** Orice activitate are un scop (bun sau rău), o raţiune. Chiar şi acele „opere" care se vor fără idei, conţin ideea respingerii, a protestului, a vidului, anti-ideea.

Asitfel, fotocompoziţia devine puntea de legătură între două lumi: cea a ideilor şi senzaţiilor şi cea a f ormelor.

Să abordăm deci ***studierea lumii formelor.*** De îndată ce fotograful trece dincolo de pragul simplei redări a celor ce îl înconjoară şi începe să se preocupe de structurarea elementelor vizuale, el păşeşte în domeniul creaţiei. ***Orice aşezare de forme, voită sau întîmplătoare, poartă în ea o invitaţie la interpretare.*** Luaţi în palmă cîteva obiecte mici şi aruncaţi-le pe masă ca pe nişte zaruri. De fiecare dată ele se vor aşeza altfel. De fiecare dată ele vor forma o altă structură. Şi, de fiecare daită noi vom căuta să desluşim ce „înseamnă" structura ivită, ca şi atunci cînd urmărim mişcarea norilor pe cer şi desluşim cămile, bărboşi cu căciulă, munţi...

Indiferent die ce este redat într-o fotografie, impresia pe care o produce rezultă din ***„forţele" transmise de calităţile vizuale.*** Chiair şi o natură moartă, îin care se află doar cărţi, poate exprima cele mai diferite stări, de la ctalm la suspense, de la solemnitate la tumult. Depinde de repartizarea şi gruparea elementelor vizuale în oaidlnu ca să formeze acele structuri pe oare ochiul să le re-cunoască într-un ,anumit fel.

în lumea formelor se utilizează un iaiit limbaj decît în lumea ideilor. Gu mult mai muiltă uşurinţă se poaite „apune": oe fruimos!, decît se poate „arăta". O femeie frumoasă poate să apară urîtă într-o fotografie, dacă elementele vizuale forţează la această concluzie. ***Limbajul lumii formelor, al imaginilor, este mai concret.*** Cînd se spune, de exemplu, „casă", fiecare îşi închipuie casa într-un fel al său. în limbajul imaginilor se vede o „anumită" casă — mare, mică, nouă, veche, izolată, înghesuita, ou grădină, fără grădină, cu un coş strîmb, cu flori la ferestre ...

Sînt multe deosebiri între limbajul vorbit şi limbajul prin imagini. Sînt, desigur, deosebiri şi între limbajul pniin imagini folosit de pictor, desenator, grafician şi cel folosit de fotograf, însă nu ne putem permite să intrăm în amănunte în cadrul unui singur capitol. Dacă vă interesează subiectul, vă sugerez răsfoirea cărţii mele „Fotografia, limbaj specific" (Editura Meridiane, 1971).

•

Care este „gramatica" limbajului lumii formelor? Fără a împinge comparaţia prea departe, se poate spune că „propoziţia în care se exprimă o idee" corespunde cu ***„cadrul fotografic".*** Din vremea cînd se făceau numai copii contact de pe negative, a rămas tradiţia ca forma cadrului să fie dreptunghiulară, iar proporţia dintre latura mare şi cea mică să se apropie de media de aur. Azi numai în studiourile comerciale şi în laboratoarele pentru amatori se mai păstrează vechile formate — ***6/9,*** 9/12, c.p., 13/18, 18/24, 24/30, 30/40 şi 50/60 — poate pentru a fi corelate cu tarifele. în general, de cînd ou măritul, cu formatele pătrate ale negativelor (în special 6/6 larig răspîndit de Rolleiflex) şi cu filmele „pe ecran lat", tinde să disipară rigiditatea formatului fotografiei,. Mulţi artişti fotografi adaptează formatul la caracteristicile subiectului, eli- minînd tot cee ce nu este esenţial, dîtnd cadrului o formă care să sprijine compoziţia, ajutngîndu-ae la" acele peisaje panoramice pe o fişie, specialitatea artiştilor fotografi ***din Hong-Kong.***

Totuşi, oricare ar fi formatul, fapt este că prin cadrare se extrage din realitate un fragment, se izolează de contextul în care era şi se prezintă înlăuntrul unei suprafeţe rigid delimitate. Prin aceasta, ***suprafaţa cadrului este chemată la o viaţă proprie*** şi devine o „micro-luime" independentă. Ea, şi ce cuprinde ea, trebuie să cheme privirile, să informeze, să exprime. Realizarea acestor trei obiective nu se face întîmplător.

A venit mramen/tul să facem o fărîmă de geometrie foarte simplă. Pe o hîrtie desenăm un cadru. Triaigem diagonalele. Astfel aflăm care este centrul. Prin cenitrui, tragem două perpendiculare pe laturile cadrului. Am îmţpărţit astfel cadrul în patru sferturi. Perpendiculara orizontală separă jumătatea de Jos de cea de sus, iar perpendiculara verticală împarte cadrul în jumaitatea din stînga şi cea din dreapta. Mai desenăm un cadru draptunghiiuikur. împărţim fiecaare latură în 3. Unim semnele opuse cu cîte ***a*** perpendiculara. Apar două orizontale şi două verticale come împart cadrul în nouă părţi egale. Cele patnu perpendiculare se intersectează în patru puncte. Fiecare perpendiculară împarte suprafaţa cadrului în raport de 1/3 la 2/3 (sius, jos, dreapta, stînga). Esite indiferent dacă dreptunghiul este culcat „pe lait“ sau stă „pe îinait". Să reţinem cele două tipuri de carelaje.

Am terminat cu geometria — deocamndată! Schiţăm (cum ne pricepem) un om în picioare pe o cîmp ie: plasăm omul în primul dreptunghi pe perpendiculara verticală şi tragem linia orizontului pe perpendiculara orizontală. Plasăm acelaşi om în al doilea dreptunghi pe prima perpendiculară din stînga şi linia orizontului pe perpendiculara orizontală de jos. în ambele dreptunghiuri haşurăm uşor „cîmpiia". Ceea ce am făcut, dacă nnaţi ştiut, se numeşte ***„punere în pagina***Priviţi cele două schiţe. Aceleaşi obiecte, însă altfel puse îfi pagină, fac o impresie diferită, exprimă altceva. Nu se poate spune că una e mai frumoasă decît cealaltă. Fiind vorba de „altceva" nu se pot face comparaţii.

Acum, repetaţi schiţa din al doilea dreptunghi, însă faceţi omul numai cît un sfert din dimensiunea iniţială. Din nou s-a obţinut altceva. Cîmpia a devenit

mult mai mare şi omul pare singuratic. Haşuraţi acum „cîmpia" pînă la orizontala de sus. Din nou altceva. Impresia, de izolare e miai puternică, omul pare copleşit, pierdut. Parcă şi vremea s-a întunecat, înclinaţi omuleţul spre dreapta. Acum bate şi un vînt puternic dar omuleţul înaintează voiniceşte. înclinaţi omuleţul spre stînga, spre marginea cadrului. Vîntul bate din altă direcţie, omuleţul se întoarce obosit după o cale lungă. Cîte impresii diferite!

„Minunea" transformărilor se obţine doiar prin schimbări ***de*** proporţii, prin plasări în zone diferite şi mici înclinări, adică, prin modificări în forţele transmise de calităţile vizuale.

Cititorul este sfătuit să-şi pună la încercare fantezia şi să se „joace" schiţînd cît mai muilte mici „poveşti". Analizînd fiecare variantă va învăţa mult mai muk decît din memorarea regulilor care urmează.

CÎTEVA REGULI PENTRU PUNEREA IN PAGINĂ

1. Cadrul ***„pe lat“*** este mai stabil. Se preferă pentru subiecte care exprimă calm, odihnă, trăinicie şi pentru peisaje din depărtare în care se sugerează întindere imensă. Cadrul ***„pe înalt***" se preferă pentru subiecte care exprimă tensiune, aspiraţie, elevaţie şi penitru peisaje mai apropiate structurate pe înălţime.

2. Plasarea elementului principal în zona centrală sau pe una din perpendicularele care împart cadrul în doiuă părţi egale se preferă pentru subiecte cane sugerează stabilitate, solemnitate, echilibru, rigiditate. Centrul imaginii atrage privirea, însă o şi imobilizează acolo, ceea ce contravine tendinţei spre mobilitate a ochiului.

3. Carelajul din dreptunghiul ale cărui laturi au fost împărţite în treimi, permite o miai mare varietate de plasări ale elementelor princi- pdbe şi subordonate, în relaţii armonice. în legătură cu ***relaţiile armonice*** trebuie deschisă o paranteză. Vedeţi, în manualele de compoziţie se vorbeşte miult despre ***media de aur.*** Intr-adevăr laceastă împărţire a unei drepte sau a unei suprafeţe în două părţi inegale, satisface ochiul. Arhitectul iraman Marcus Pollio Vitruviius (sec. I î.e.n.) o defineşte astfel în tratatul său despre arhitectură: „Pentru ca un întreg, împărţit în părţi inegale, să pară frumos, trebuie să existe între partea mică şi cea mare acelaşi raport ca înitre partea mare şi întreg". în cifre, raportul este de **383 faţă de 0,617. Nimeni îîisă (dintre artiştii plastici şi fotografi) nu măsoară cu milimetrul şi de aceea împărţirea se face pe baza 1/3—2/3 (0,333 faţă de 0,666) ceea ce este foairtte aproape însă[1], poate, nu atît de învăluit în misterul utuei „formule magice". De altfel, nici în practică, mici treimea nu trebuie respectată cu stricteţe, cum nu se respectă cu stricteţe nici una din „regulile" fotocompoziţiei. Treimea este doar o referinţă de la care se porneşte în căutarea armoniei. Ochiul creatorului este cel care hotărăşte ce este armonios.**

Auicm închidem paranteza şi trecem mai departe. în iacei dreptunghi cu laturile de pe treimile cărora s-au trasat perpendiculare, se afla, după cum s-a arătat, piatru puncte de intersecţie. Zonele din jurul fiecărui punct de intersecţie sînt aşa-numitele ***zone de interes principal.*** Oricare dintre aceste patru zone are următoarele calităţi: atrage privirea, obiectele plasate în ele îişi găsesc o aşezare naturală în cadru şi împart în chip armonios suprafaţa rămasă liberă din jurul lor. Construcţia subiectelor pe perpendicularele şi zonele de intersecţie ale treimilor este mai dinamică decît construcţia pe centru şi, în acelaşi timp, oferă o mai mare varietate de rezolvări' compoziţionale, ceea ce nu trebuie neglijat cînd se fac serii de fotografii.

4. O regulă foarte controversată este cea despre ***„influenţa direcţiei de citire".*** Se afirmă: privirea se mişca de la stînga la dreapta fiindcă aceasta este mişcarea pe care ochii o fac -cel mai des cînd urmăresc un text. într-iadevăr, obişnuinţa cititului poate să creeze acest reflex şi atunci cînd se priveşte altceva, mai ales o imagine. Dealtfel în schiţele cu omuleţul aţi avut şi dumneavoastră impresia că el „înaintează" şi că se „întoarce", doar prin plasarea lui în cadru — cînd era cu faţa spre dreapta, adică în direcţia cititului, el înainta; cînd era cu faţa spre stînga, adică împotriva direcţiei cititului, el se întorcea. Astfel, latura din stînga şi cea din dreapta cadrului se înveşmîntează cu analogii diferite. Latura din stînga este cea pe lîngă ciaire am trecut, trecutul, iar cea din dreapta, cea înspre oare ne îndreptăm, viitorul. Compoziţia fiind, după cum spunea Delacroix „o organizare de analogii", impresia de „înaintare" şi „întoarcere", „privire spre trecut" şi spire „viitor", „plecarea spre aventură" şja.md., poate fi întărită prin aşezarea în conformitate ou direcţia cititului. Astfel devine posibil să se marcheze „timpul" într-o imagine.

Dar, o diagonală, cînd avem impresia că ea „urcă“ sau „coboară"? Luînd drept bună regula direcţiei cititului (şi de ce nu?!) ea urcă atunci cînd porneşte din colţul sitînga jos spre cel din dreapta sus şi coboară cînd porneşte din colţul stînga sus spre cel din dreapta jos — ne „conduce" privirea. Atunci, impresia de dinamism într-o imagine va fi mai puternică, mai pozitivă, cînd în cadru se află o diagonală care urcă.

5. Repartizarea în cadru a spaţiilor „pline" şi „goale" sugerează impresii diferite. în majoritatea cazurilor, la subiectele obişnuite, este bine să se caute o repartizare armonioasă îmtre acestea. Sînt însă cazuri cînd un dezechilibru exagerat măreşte puterea de sugestie, ca atunci cînd se dă un spaţiu foarte mare uniui cer cu nori ide furtună, sau întinderii „nesfîrşite" a mării etc.

6. Marginile cadrului, acele linii rigid de drepte, devin foarte importante, fiindcă ele separă mioro-lumea din interiorul cadrului de contextul ei din afară, oare rămîne necunoscut. De aceea, compoziţia din interior trebuie să contribuie la crearea unei autonomii a elementelor, să le lege într-o unitate strinsă, care să satisfacă ochiul şi să nu-i creeze necesitatea de a evada din cadru. Marginile cadrului nu trebuie să „taie" linii care conduc privirea în afara cadrului, obiecte care îşi au jartea definitorie în afară, ceea ce rămîne în cadru devenind o enigma. De asemenea, trebuie evitate spre marginile cadrului accentele de ailb

care au o atracţie vizuală puternică. Este bine să se găsească un priim-plan întunecos (un copac, o stîincă, o creangă, o boltă sau uşă etc.) „prin", „pe lîngă" sau „pe sub" care să se vadă restul imaginii. Cu ajutorul acestor „culise" se înlătură impresia de rigiditate a majrginilior cadrului şi, în acelaşi timp, se creează adîncime, relief.

7. Dar, marginile cadrului se pot şi întrebuinţa cu folos. De exemplu: cînd se fotografiază o mulţime de oameni, dacă marginea de sus a oadrului taie mulţimea acolo uinde începe să se rărească, cel care priveşte fotografia va crede că mulţimea continuă şi dincolo de marginea oadrului. La fel şi cu o stradă; ea va părea mai lungă dacă ultima casă va fi tăiată şi nu se va arăta că, de fapt, este ultima casă şi urmează teren viran.

Alt exemplu: un vehicul dacă este cadrat astfel încît marginea oadrului estte foarte aproape în diirecţia spre care merge, va părea că se deplasează mai repede decît un vehicul în faţa căruia este mult spaţiu pînă la marginea cadrului. Pare că abia, abia, s-a putut declanşa înainte ca vehiculul, în viteza Lui mare, să iasă din cadru.

8. Prea rar o imagine este formată dinitr-om singur element, ca, de ■exemplu, portretul unei singure persoane fotografiate pe un fundal neutru. ***Punerea în pagina a mai multor elemente*** creează dificultăţi care trebuie rezolvate: cum se plasează armonios unele faţă de altele, cane este relaţia dintre ele, cum se evidenţiază elementul principal, ce relaţie spaţială se creează etc.

Penitru a răspunde corect la atîtea întrebări — şi fiecare subiect vine cu propriile lui dificultăţi — treibuie întotdeauna început ou ***întrebarea cheie: ce trebuie să exprime imaginea?*** Răspunsul la această întrebare stabileşte structura de bază a compoziţiei. Pentru o cânte poştală, o fotografie documentară sau una de amintire, peisajul se fotografiază „aşa cum este". Pentru o fotografie artistică însă, peisajul se fotografiază pentru ca să- exprime ceva -— linişte sau tumult, optimism sau pesimism, mister sau revelaţie, imensitate sau micime, izolare sau comuniune, măreţie sau cotidian. La fel la portret şi la natura moartă. Alegerea şi aşezarea obiectelor, repartizarea şi gruparea elementelor vizuale în cadru sînt subordonate ideii, atmosferei care trebuie exprimate. Pentru a se scoate în evidenţă elementul principal, de exemplu, el va fi plasat într-o zonă de interes, va beneficia de maximum de claritate, va ocupa un spaţiu mai mare, va fi mai luminos sau va decupa clar pe un fundal mai liniştit sau în contrast tonal.

Elementele subordonate vor fi grupate în afara zonei de interes, vor fi mai mici, mai întunecoase sau se vor estompa pe fundal.

Să ne rezumăm decomandată la aceste „reguli" foarte generale.

Punerea în pagină, îri arta fotografică, se face în ***două etape:*** la fotografiere şi la mărit.

La fotografiere, după ce s-au ales obiectele oare vor fi incluse în imagine, se caută ***cadrarea*** (sau încadrarea) cea mai corespunzătoare. Prin apropiere sau îndepărtare de subiect şi/sau prin schimbarea obiectivelor cu distanţe focale diferite, se stabileşte tipul de perspectivă, dimensiunea obiectelor, implicit şi

spaţiul din jurul lor, cuprinderea „culiselor" etc. Prin înclinarea aparatului în sus şi în jos, la dreapta sau la stînga, se stabileşte plasarea subiectului (la peisaj, linia orizontului) pe perpendicularele verticale şi orizontale, în zonele de interes etc. Atenţie deosebită la ceea ce „taie" marginile cadrului!

La mărit -nu se mai poate adăuga nimic; se poate doar elimina. Dar şi această eliminare nu este posibilă decît în porţiunile periferice. Nu se jShate modifica nimic în ceea ce priveşte raportul de mărime dintre obiecte, nici tipul de perspectivă, nici suprapunerile în adîncime. în schimb, prin tăierea inegală a porţiunilor din imagine, se poate schimba aşezarea obiectelor în sus, în jos, spre centru, spre margini, se poate ridica sau coborî linia orizontului, se poate replasa zona de interes principal unde e nevoie, se poate ajunge chiar la cadrarea unui singur fragment de negativ, eliminând restul etc. Prin rotirea ramei de mărit se pot înclina verticalele transformîndu-le în linii oblice care accentuează dinamismul. Şi, în sfîrşit, prin reţinere (umbrire) se pot modifica unele relaţii tonale supărătoare.

După cium se vede, cele două etape ale punerii în pagină se pot combina şi completa, însă hotărâtoare rămîne pirima etapă. De aceea, trebuie să se dea toată atenţia cadrării la fotografiere, fără a lăsa, cum fac mulţi, grija principală la mărit. La fotografiere se creează, la mărit se corectează.

UNI! ŞI UNGHIURI ÎN CADRU

în altă parte s-a arătat oe se înţelege prin linie în imaginea fotografică. Acum să încercăm să desluşim funcţiile liniei ca element vizual. Pentru ca să aibă forţa de a influenţa compoziţia, ea trebuie să aibă o anumită ***lungime, grosime*** şi să iasă în ***evidenţă, prin contrast.*** Aceste trei atribute se influenţează reciproc, astfel încîit dacă o linie este mai scurtă însă bine evidenţiată nrin contrast, ea poate avea o forţă echivalentă cu cea a unei linii lungi însă mai puţin evidenta. Nu se pct da şi nu este bine să se idea măsiurători exacte, fiindcă forţa unei linii depinde şi de fapitul dacă ea este ***izolată*** sau miai multe linii sînit ***grupate*** penitru a forma o structură ou un anumit ritm. Calitatea principală trebuie să fie ca ea să fi***e vizibilă,*** să aibă atracţie vizuală.

Există mai mullte feluri de linii: ***drepte, curbe*** şi ***frînte.*** Fieoare exprimă altceva. Liniile drepte sugerează forţă, siguranţă, vitalitate. Dacă în cadru sînit numai linii drepte, sau se abuzează de frecvenţa lor, aceasta poate duce la rigiditate, uscăciune şi chiar monotonie. Liniile curbe sugerează graţie, delicateţe, suavitate, moliciune. Curbele mai umflate sînt extravagante, iar cele moi plate tind să deviină rigide. Abuzul de linii cuirbe într-nnn cadnu poate duce la slăbiciune şi dulcegărie. Liniile firîmte sugerează mişcare, dinamism, nelinişte. Abuzînd de ele se produce o impresie de dezordine îîn cadru.

Fotograful este sfătuit să combine în cadru diferite forme de linii, mai ales cele drepte cu cele curbe. Măiestria unor astfel de combinaţii poate să iezuite in elemente vizuale de o mare subtilitate şi frumuseţe. Forţa de sugestie a liniilor

se explică prin asemănarea pe care o aire Linia dreaptă ou o coloană de susţinere, linia curbă ou pîlpîiala unei flăcări, linia frîmă cu traseul lăsat de lumina fulgerului.

_ Forţa de sugestie a formelor de linii poate fi întărită sau atenuată prin ***direcţia*** pe care o au în cadru. Liniile pot fi ***verticale, oblice*** sau ***orizontale.*** Cele verticale sugerează putere, mândrie, solemnitate, demnitate. Cele orizontale, linişte, calm, stabilitate, soliditate, peramenţă. Liniile .oblice sînt dinamice, ele sugerează mişcare. în general* puterea de sugestie a acestor direcţii se poate explica, printre altele, prin analogia cu poziţia omului stînd drept în picioare, culoar şi alergînd.

în cele mai dese cazuri, într-o imagine se află miai miuslt decît o singură linie. Acestea pot fi de aceeaşi formă, în aceeaşi direcţie sau combinate. Există, deci, imagini în care predomină ***linii paralele*** şi altele în care liniile se întretaie ***formînd unghiuri.*** Paralelismul subliniază caracteristicile iniţiale ale liniilor, parcă ne-ar atrage atenţia îm mod repetat că ele exprimă acelaşi lucru. Totuşi, printr-o repetare prea insistentă, ele devin plictisitoare, introducînd monotonie şi rigiditate în cadru.

Unghiurile pe care le formează liniile prin întretăiere sînt de trei feluri: ***ascuţite, drepte*** şi ***obtuze.*** Cele ascuţite (sub 90°) sînt cele mai dinamice. Ele se aseamănă cu vîrfurile de săgeată şi indică într-un mod imperativ direcţie. Atunci cînd au o direcţie oblică (diagonală) în sus, dinamismul este cel mai puternic. Unghiurile drepte sugerează echilibru, stabilitate. Cele obtuze sînt unghiuri leneşe, de calm şi relaxare. Nu trebuii e trecute cu vederea unghiurile pe care le formează liniile din porţiunile periferice ale imaginii, cu marginile drepte ale cadrului. Uneori aceste unghiuri, mai ales cele din partea stînigă a cadrului' (vezi diirecţia de citire!), pot influenţa modul de receptare al întregii imagini.

O linie oarecum deosebită este ceia denumită ***'inie directoare.*** Ea este dinadins introdusă în imagine pentru a caipta privirea şi a o conduce sau impulsiona într-o anumită direcţie. De obicei este o linie cu o puternică atracţie vizuală (mai liată, liungă şi¯în contrast tonal faţă de suprafaţa pe care se desenează) şi începe chiar din marginea cadrului, de preferinţă din stîmga-jos. Rolul ei estg să conducă privirea astfel ca ea să parcurgă imaginea într-o anumită ordine, sau să iinldice elementul principal. Cel mai des ea este prezentă în fotograf iile de peisaj, sub forma uniuii drum, o potecă şerpuitoare, un curs de apă sau- altcum. Ea pooite însă apărea şi în oricare alt gen, prin introducerea unui prim-plan bine ales şi bine plasat, care să îndeplinească şi naiul de linie directoare.

Nu se poate încheia relatarea despre linii, fără a aminti încă două feluri: ***linii invizibile*** (închipuite) şi ***linia conturului predominant.*** Liniile invizibile apar numai în imaginile cu puţine elemente, separate prin spaţii mari, goale. Ele unesc extremităţile unor elemente principale din aadnu (de exemplu turla unei biserici cu vîrful unui munte), sau prelungesc vreo linie existentă puternica, axul unui obiect, sau, la portret, direcţia în care priveşte modelul. Deşi aceste linii nu se

văd, nu sînt trasate în cadru, ele totuşi pot influenţa compoziţia imaginii, uneori chiar într-o măsură mare. Ele obligă privirea la o- anumită mişcare şi creează o legătură între diferite ziotne.

Linia conturului predominant încadrează de fapt subiectul principal sau scena respectivă, într-o anumită formă. O însemnătate deosebită are partea de sus a subiectului, mai ales dacă se decupează pe un fundal contrastant. Un exemplu elementar: se -fotografiază trei persoane, dacă sînt fotografiate astfel încit capetele lor să fie la aceeaşi înălţime, să poată fi conturate printr-o linie dreaptă, paralelă cu marginea de sus a oadrului, fotografia va face o impresie de rigiditate, de „aliniere ca la armată". Acelaşi efect ar apărea şi în exemplul de mai sus ou turla'şi vîrful de munte. Plasând însă capetele la înălţimi diferite, linia de contur ar apărea sub forma unei curbe cu o ondulaţie elegantă. Deşi mai puţin pregnantă la linia de contur din extremităţile laterale, totuşi şi aceasta trebuie observată cu aceeaşi atenţie. Urmărind linia de contur, mai trebuie observat ca să nu se producă anumite tangenţe supărătoare, cum ar fi, de pildă, capul tangent pe orizont.

După cum s-a văzut, linia conturului predominant încadrează subiectul într-o anumită formă. Dacă se simplifică această formă, se ajunge ia o schemă generală oare se numeşte ***formă fundamentală.*** Aceasta poate fi un pătrat, drepunghi, triunghi, cerc, oval etc. Piotorii şi desenatorii au posibilitatea, şi de obicei profită de ea, de a trasa în locul cel mai potrivit forma fundamentală aleasă şi apoi, ' „înscriu" subiectul în ea. Pentru fotografi e mai greu să-şi „înscrie" cu precizie, mai ales subiectele în mişcare, într-una dintre aceste forme fundamentale. Dar regretele nu trebuie să fie prea mari, fiindcă aceste forme nu au o mare însemnătate în fotografia modernă. Este bine să se reţină doar două forme oare pot fi uşor aplicaţie cu rezultate bune: triunghiul şi cercul (sau pătratul, sau ovalul).

Subiectele înscrise în ***triunghiul*** (sau piramida) cu baza jos, de preferinţă cel echilateral, sugerează stabilitate, fermitate, forţă. Astfel de compoziţii se pot găsi sau aranja uşor, eu o -mare varietate de subiecte. Dacă triunghiul este mai alungit în sus (cu baza mică) compoziţia capăta eleganţă şi o tendinţă mai dinamică.

Subiectele înscrise în ***cerc*** invită la o contemplaţie calmă, liniştită, şi de aceea această formă fundamentală se potriveşte bine cu subiecte oare sugerează unitate şi lirism. Aceeaşi atmosferă o degajă şi subiectele însorise în ***pătrat,*** laturile sale egale invitîind la echilibru.

Aş vrea şa subliniez că micii aici, nici în celelalte domenii ale foto-compoziţiei, nu este posibilă şi nici necesară numărarea şi măsurarea exactă, aplicarea ou stricteţe a umor „reguli" ou caracter sacrosanct. Compoziţia trebuie să fie ***simţită*** şi principiile ei generale folosite cu multă fantezie. Niu este nevoie de scheme reci aplicate cu meticulozitate inginerească, că doar de sugestii subtile care să închege dialogul spumos dintre artist şi cei ce îi privesc lucrările.

Pînă acum am vorbit despre fotografie ca despre un desen compus din linii,

forme, suprafeţe goale şi pline. Dar fotografia este prin excelenţă ***arta gradaţiilor de tonalităţi*** dintre cele mai minunate. S-a văzut
ciim se poate (şi cît se poate) influenţa scara şi intensitatea lor şi cum se poate modifica o tonalitate în sus spre alb, sau îin jos spre negru. Dar şi tonalităţile, alăturările dintre ele, dimensiunea şi formele suprafeţelor pe care le ocupă, proporţiile dintre ele, îşi au limbajul lor, „gramatica" lor, forţa diferită de sugesitde.

Fapt este că fiecare dintre noi este puternic influenţat de lumină sau de întuneric. Parcă sîntem mai veseli în zilele însorite. Simţim o oarecare teamă cînd bîjbîim prin întuneric. Zilele cenuşii de toamnă ne îndeamnă spre melancolie ... (vezi observaţiile filosofului Vasile Conta).

în viaţa de toate zilele întîlnim tonalităţile răspîndirte în cele mai diferite „dozaje". Cîtad extragem însă din ea acel fragment pe care îl numim cadru, trebuie ca dozajul de alb, negru şi cenuşiu să fie cît mai apropiat de ceea ce dorim să exprimăm. Tonalităţile, în graiul lor, trebuie să spună acelaşi lucru pe care am căutat să-l comunicăm prin cadraj, linii şi forme. Altfel, sau anulăm efortul depus, sau’ ne exprimăm agramat
— ca şi cum n-am face acordul între subiect şi predicat.

De aceea, trebuie cunoscute unele ***adevăruri despre tonalităţi.*** Albul are o atracţie vizuală mai puternică decît negrul. Pentru a echilibra alb cu negru într-un cadru, esite nevoie de miai puţin alb decît negru (numai aproximativ un sfert). Suprafeţe de alb pe negru par mai mari decît < suprafeţe de negru pe alb, chiar dacă ambele suprafeţe sîrtt egale. Albul străluceşte cel miai puternic cînd este o pată mică înconjurată de mult negru. Negrul este cel mai negru cînd este înconjurat de cenuşiu, nu de alb, cum s-ar crede.

Cenuşiurile sînt multe şi variate. Ele sînt ca un cameleon — se schimbă după cum sînt aşezate lîngă alte tonalităţi. Acelaşi cenuşiu este mai închis lingă alb şi mai deschis lîngă negru. Pe nedrept, mulţi fotografi subestimează sau chiar fug de cenuşiu. Prin scara fină de gradaţii, prin alăturările^ cu alb sau negru, cenuşiul poame sugera subtilitate şi dă relief şi adîncime imagini.

Măiestria stăpîniriii cenuşiurilor este într-adevăr grea, însă şi răsplata în plus de calitate este mare. De obicei, semidocţii sînt oamenii extremelor — bun-rău, alb-negru. Oamenii de cultură sesizează şi multiplele nuanţe dintre bun şi rau, iar fotografii buni recunosc valoarea cenuşiurilor.

* Tonalităţile deschise sugerează veselie, bucurie, optimism. Cele închise, solemnitate, dramă, mister, tristeţe. în ceea ce priveşte cenuşiurile, ele sunt mai capricioase; depinde de felul cum sînt folosite şi repartizate. Cenuşiurile pot fi tonalităţi auxiliare, în slujba albului, a negrului, a reliefului sau adîncimii. Mult cenuşiu mijlociu devine plicticos. Gradaţiile de cenuşiuri ^ deschise sînt vaporoase, sugerează fineţe, subtilitate. Cele de cenuşiuri închise sînt mohorîte, îndeamnă la spleen şi tristeţe.

Pentru a înţelege miai bine felul în care se pot utiliza valorile tonale, nu este lipsita de interes o comparaţie cu muzica. Insă comparaţia nu trebuiie dusă prea departe, fiindcă deosebirile între mijloacele muzicii şi ale fotografiei sînt foarte diferite. Tonalităţile închise pot fi comparate, într-un fel, cu tonurile joase, grave, iar cele deschise cu tonurile înalte, caire şumă miai vesel. După cum în muzică „efectele" se obţin prin desfăşurarea melodiei, în tomuri joase sau înalte, tot astfel, penitru a obţine „efecte" similare, se vor folosi tonalităţi închise sau deschise.

Sentimentele şi senzaţiile omeneşti sînt foarte multe şi nuanţate. Unui scriitor îi trebuie uneori pagini întregi pentru a descrie starea sufletească a eroului său. Posibilităţile fotografiei sînt muilt mai ***reduse*** decît cele ale muzicii şi ale literaturii. Ele sînt şi ***altele.*** De acest adevăr trebuie să fie conştient fotograful. El trebuie să se limiteze la ***elemente vizuale cît mai sugestive.*** El nu poate să re-creeze în fotografiile sale întregul „univers sufletesc" pe care îl descrie un scriitor. El poate doar sugera — o atmosferă, io ambianţă, o caracteristică. Tonalităţile şi, mai ales, combinaţiile de tonalităţi îl ajută mult în această direcţie.

Contrastul, diferenţele mari între treptele gamei tonale fac ca imaginea sa - aibă o atracţie vizuală mai puternică, să fie mai dinamică, plină de exuberanţă şi voioşie. Gradaţiile mai dulci sugerează suavitate, sînt mai feminine.

Distribuţii tonale în suprafaţa cadrului pot fii foarte diferite. Suprafeţele mari cu tonalităţi contrastante, bine definite, sugerează o atmosferă activă, plină de viaţă. Suprafeţele fără contraste mari, care se pierd unele în altele, produc o atmosferă plată, neinteresanită. Zone mici de negru, într-o suprafaţa mare ou tonalităţi deschise, dau cadrului o atmosferă optimistă. Zone mici de alb într-o suprafaţă mame cu tonalităţi închise pot sugera o atmosferă solemnă, uneori tensă sau chiar de mister.

Efecte interesante se produc prin ***iradiere,*** atunci cînd obiectivul este îndreptat spre o sursa de lumină ***şi se*** formează chiar raze (după numărul lamelelor diafragmei) care se răspîndesc în jurud Imaginii sursei. Iradierea bine plasată în cadru poate reda impresia de lumină pu/cernică şi, în acelaşi timp, o atmosferă neobişnuită, singulara.

Pentiru ca o compoziţie să fie reuşită, ea trebuie să îndeplinească ***mai multe cerinţe:***

1. Să fie ***gîndită odată cu alegerea subiectului.*** Numai aşa pot fi găsite elementele vizuale care să transforme simpla redare exterioară a subiectului într-o înfăţişare convingătoare, completă, exprimînd şi aspecte miai inefabile „care nu sînt văzute", dar sînit simţite şi gînditc. Astfel, fotografia poate fi ridicată de la copiere obiectivistă la rangul de artă bogată în sugestii şi toate întrebările seci puse de tehnică îşi găsesc răspunsurile clare, de la ouim se reglează claritatea sau expunerea, pînă la cît şi cum mărim. Preocuparea pentru compoziţie nu trebuie lăsată pentru „după declanşare". Muiţi ored că mairea „minune" a fotooompoziţiei se petrece în Laborator, la mărit. Atunci, ored aceştia, au răgazul să vadă în linişte ce e de făout, să măsoare, să ridice şi să coboare aparatul de mărit, să răsucească în toate direcţiile rama, să modifice după voie proporţiile dintre laturile imaginii. Nimic mai greşit! Adevărata opera de creaţie se getrece ***înainte*** de declanşare. După aceea niu se poit face, după cum s-,a aratait, decîit mici corecturi elementare.

2. Toate ***rezolvările compoziţionale să fie în concordanţă.*** Să mu se amestece în acelaşi cadru elemente care sugerează dinamism cu altele care sugerează calm sau linişte.

Ceea ce nu contribuie la reliefarea odeii de bâză trebuie eliminat, atenuat, schimbat. Cadrajul, liniile, unghiurile, tonalităţile, chiar pînă la grija în alegerea suprafeţei hîrtiei de mărit, toate trebuie subordonate aceluiaşi gînd (bineînţeles, dacă nu există acest gîind, ideea de bază, miu poate exista niici compoziţie!).

3. ***Simplitate.*** Arta fotografică mu se împacă die fel cu prolixitatea. Am comparat în altă parte fotografia cu proverbul, "acel strop de înţelepciune exprimat doar în cîteva cuvinte. Aşa /trebuie să fie şi o fotografie: un gînd, o idee, un simţămînt, exprimate î;n cîteva linii, susţinute de cîteva tonalităţi şi plasate la locul potrivit. Nu trebuie arătată toată pădurea înitr-o fotografie; cîţiva copaai bine aleşi pot sugera chintesenţa întregii păduri — pădure seculară, pădure deasă, întunecoasă, pădure în care se ascund haiduci, pădure cu carişti prim oare te aştepţi să treacă o căprioară...

4. Dacă nu se pot spune multe într-o fotografie, atunci ***trebuie accentuată puterea de sugestie*** a elementelor induse în cadru. Astfel ajungem la unul din aspectele cele mai importante: colaborarea cu privitorul. Nespunînd totul, îi lăsăm lui, privitorului, posibilitatea de a completa golurile (pe oare le-am lăsat înadins), în felul lui personal. Noi doar îi sugerăm, îl atragem în atmosfera gimdurilar noastre, îi dăm un impuis iniţial. Completîndu-ne, înseamnă că el participă, colaborează cu nod, avem ceva în comun, sîntem apropiaţi. Aceste sentimente pe care le-am declanşat în privitor, îl fac sa-i placă fotografia, să fie de acord sau în dezacord cu noi, în orice caz i-am suscitat interesul. Creaţia nu-şi are nici un temei în vid.

* '
.

*

Nu trebuie ajuns la concluzia că fotocompoziţia îşi găseşte aplicarea numaii în arta fotografică. Ea îşi are rosturile ei bine definite în orice gen de fotografie, devenind ***principiul ordonator.*** O fotografie tehnică, de exemplu, trebuie sa indice în mod clar specialistului care este partea mai importantă; o fotografie publicitară trebuie să aibă atracţie vizuală; o fotografie de arhitectură trebuie să redea echilibrul urmărit de arhitect etc. în orice gen, fotocompoziţia îşi aduce aportul preţios pentru a depăşi faza de redare întîmplăitoare, înlociuind-o cu o prezentare lucidă, ordonată, plăcuită, interesantă.

' Pentru a se ajunge la stăpânirea fotoCompoziţiei trebuie sa se treacă prin mai multe faze. Prima fază ar putea fi ***cunoaşterea*** rosturilor şi regulilor prin însuşirea celor sorise în acest capitol sau în alte lucrări de specialitate. O a doua fază ar fi ***verificarea*** valorii principiilor de compoziţie. Aceasta se face în fekd următor: se procură un album cu picturi celebre şi răsfoindu-1 se va găsi urai număr de picturi care vă plac mai mult, care vă impresionează în mod deosebit. Peste acestea se va aşeza o foaie de hîrtie de calc şi, ou un creion negru moale, se va trasa mai înitîi cadrul, apoi poziţia şi axul elementului principal, apoi la fel pentru elementele subordonate, precum şi liniile importante. Pe altă: hîrtie de calc se vor haşura în mod corespunzător principalele suprafeţe tonale. Astfel, se vor putea desluşi intenţiile compoziţionale ale pictorului, urmărind punerea în pagină, linii, tonalităţi, forme — separat şi pe aceeaşi hîrtie de

calc. Se va putea măsura şi face scheme, ducînd verificarea pînă la amănunt. Se vor descoperii, chiar, „sisteme" personale ale unor pictori, structuri preferate şi semne caracteristice.

Apoi, răsfoind albumul de fotografii, sie va putea verifica cu aceleaşi metode euim compun fotografii buini, căuftînd să se înţeleagă „gramatica formelor de expresie artistică". După această verificare (plină de surprize şi de învăţăminte neaşteptate!) se va trece la ***aplicarea*** principiilor cunoscute şi verificate. Se vor face exerciţii pe teme impuse, obligatorii. Recomandabil este să se înceapă ou naturi moarte cu cele mai obişnuite obiecte. Se va alege, de exemplu, ca temă dinamismul Cum se sugerează dinamismul? Punere în pagină neechilibnată, linii oblice, unghiuri ascuţite, tonalităţi contrastante. Se aranjează obiectele conform regulilor, se verifică pe geamul mat, alegînd distanţa, obiectivul şi unghiul de fotografiere corespunzător. Se iluminează obiectele, fundalul, se dau accentele de lumină necesare. Se determină expunerea. Se urmează cu operaţiile necesare. în laborator, pînă la mărirea finală. E bine? Am greşit? Unde? Se trece la verificarea pe hîrtia de calc. Astfel, încetul cu încetul, făcînd exerciţii gradate, pe 'teme mereu noi, repe- tîndu-le pînă cînd se ajunge la perfecţiune, analizînd. rezultatele cu multă severitate, cerînd părerea altora, se vor puitea face progrese pe calea stăpînirii măiestriei. Nimeni nu va regreta efortul depus. Vă asigur.

LUMINA DE ZI

- SUBIECTE ÎN AER LIBER
- PEISAJ
- ARHITECTURĂ
- PORTRET - INSTANTANEU

Chiar fără calcule statistice se poate spune că numărul precumpănitor de fotografii se face la Lumină de zi. Dintre acestea cu mult cele mai multe se fac pe soare.-Şi, 'tot fără calcule statistice, se poate spume că dintre toate fotografiile făcute la lumină de zi, numai într-un număr infim ***de*** mic ***a*** fost captat farmecul luminii. Lumina de zi este foarte darnică şi iertătoare. Oricum s-ar lucra, tot „iese ceva". Prea adînc înrădăcinată este părerea că a fotografia în aer liber esite foarte uşor, ca „nu sînt probleme", nu trebuie sa-ţi baţi capul. Pe de altă parte, regula „din bătrîni" — cînd fotografiezi, stai cu spatele la soare — pare să aibă o extraordinară vitalitate, fiindcă azi încă, deşi există pelicule şi obiective cu 'alte caracteristici decît acum un secol, această regulă mai este aplicată cu sfinţenie, avînd drept rezultat fotografii fără relief şi oamenii chinuindu-se să ţină ochii deschişi în plină bătaie a soarelui.

Lumina de zi este într-adevăr darnică. Se revarsă bogat în toate părţile,

pînă în cele mai întunecoase unghere. Dacă îţi roteşti însă privirea în jurul -tău, vei observa că ea esite şi foarte diferită, producînd sure de efecte, unele de o frumuseţe neaşteptată.

Venerabilul fotograf din Braşov, Carol Lehman, îndeobşte tăcut, căpăta glas cînd descria lumina în munţii lui îndrăgiţi. Inii plăcea să-l aud povestind cum îşi lua sacul de dormit pe vîrf de munte ca să prindă clipa din zori, singura clipă în care soarele miîngîia într-un anumit fel un,,anumit profil de munte. El şuia că există numai trei zile înitr-un an cînd se puteau face fotografii bune la „şapte scări" şi pentru aproape fiecare vale sau văgăună de munte el cunoştea zilele faste şi nefaste. Fotograful ceh Plicka mi-a povestit cum ani de zile s-a căţărat pe acoperişuri şi cum pîndea lumina pe la colţuri de străzi, înainte de a începe să lucreze la albumul său „Praga", uoul dintre cele mai frumoase albume despre un oraş. Pentiru urnele fotografii aştepta zile în şir ca ceaţa să capete exact densitatea şi transparenţa de care avea nevoie.

Cei mai mulţi dintre noi ar trebui să se de z obişnuiască să considere lumina de zi doar îin funcţie de expunere. Lumina de zii este mult mai complexa şi în afară de ***intensitate,*** ea are şi altie calităţi mai importante. Intr-adevăr, cunoaşterea cu precizie a intensităţii luminii esite hotăritoare pentru reglarea expunerii. De aceea se fabrică exponometre din oe în ce mai precise şi -aparate cu exponometre încorporate care reglează automat expunerea. La unele dintre acestea, exponometrul este cuplat direct cu sistemul de obturaţie, făcînd posibile expuneri atît de precise ca, de exemplu, 1/13 sau 1/457 dinitr-o secundă! Minunat! Niu? Dar cui îi foloseşte această ipocrizie a preciziei? Oricine ar face pinobe senaitometrice la filmele pe care le cumpără, ar constata cu surprindere că ele întotdeauna deviază cu 1—»2 grade bune în sus sau în jos de la sensibilitatea indicată pe. ambalaj. Qridine s-air preocupa să analizeze cu meticulozitate puritatea, compoziţia, dilwţia şi temperatura revelatoarelor, sau ar măsura la fracţiune de secunda timpul efectiv de developare, ar găsi devieri care fac ridicolă precizia de 1/457! Nu sînit, cum s-ar putea deduce, împotriva tehnicii. Dimpotrivă! Mă bucură şi aplaud orice progres. Am însă, în acelaşi timp, un mare respect şi încederedere în om, în omul din spatele aparatului şi îmi repugnă ideea de a-1 vedea rob al tehnicii, orbit de un mit care, ca toate miturile, nu este decît închipuire, deşartă. Să dăm tehnicii ce e al 'tehnicii, însă totodată să păstrăm necon- taminată puterea spiritului criticii lucide.

Am ajuns deci îtopreună, nădăjduiesc, la concluzia că nu are nici o însemnătate tehnică dacă se expune cu 1/457 9au cu 1/500. Cînd s-ar expune, în loc de 1/500, cu 1/250. sau cu l/l 000 abia s-ar observa unele mici deosebiri la filmele alb-negru. Aoesite deosebiri, care pot fi anulate la developare sau la mărit, nu ne preocupă din punct de vedere tehnic, ci ele trebuie sa ne intereseze numai în măsura în care pot contribui la redarea atmosferei dorite

de nod. De aceea, se măsoară intensitatea luminii, însă rezultatele obţinute se ***interpretează*** în funcţie de gradul de contrast al subiectului şi de dorinţele noastre în oeea ce priveşte redarea. Nu sie ascultă orbeşte expanometrul — nici la color. Putem să favorizăm tonalităţile joase sau înalte, provocând acele miei deosebiri care înclină cumpăna de la neinteresant la interesant. Trebuie să avem cunajul să luăm asupra noastră răspunederea valorii imaginii. Să nu ne mai ascundem în spatele preciziei exponometrului. Noi sîntem cei care decantăm cu subtilitate vraja. De ce nu exista instrumente (aitît de precise şi de scumpe!) care să măsoare celelalte caracteristici ale luminii? Poate pentru :ă ingenioşii inventatori nu cunosc încă parametrii exacţi ai vrăjii[1]!

Arătam mai sus că în afara intensităţii, lumina are şi alte calităţi. Dintre acestea, ***direcţia*** este hotăritoare sub două aspecte: a) relieful şi mplicit textura de suprafaţă a materialelor; b) puterea de sugestie a Ltmosferei pe care o oreează. Dar cînd vorbim de lumină şi, în special,
de direcţia ei, trebuie să avem în vedere şi corolarul ei: .umbra. Nu există lumină fără umbră; s-ar putea să nu ***o vedem,*** fiind ascunsă în spatele obiectului sau în afara cadrului. Prin masa ei, prin zona pe care o ocupă, prin desenul pe caire îl foirmeaza, priitn tonalitatea ei închisă, ea devine un dement foarte important al imaginii. De -aceea., atunci cînd se analizează lumina, tot cu atîta interes trebuie cercetate şi umbrele deoarece caracterul imaginii este dat tocmai de interacţiunea dintre luminii şi umbre, de jocul lor.

Bolta cerului este o jumătate de sferă oare acoperă -subiectul. Soarele, singura noastră sursă de lumină -cînd fotografiem la lumină de zi în aer liber, - poate -să ocupe oricare punct de pe semi-sferă, în funcţie de ora din zi şi de poziţia noastră relativă faţă de subiect, producînd un număr foarte mare de „iluminări". Pentru -a niu cădea şi moi în păcatul preciziei extreme (ca ia exponom-otre), -să alegem din marele număr de posibilităţi de iluminare, doar şase; restul sînt variante cu influenţe în gradul intensităţii efectului. •

1. Lumina vine drept de sus — este momentul din zi cînd „calci pe umbra /ta“. Acoperişurile -arunca umbre pe ziduri, copacii le aruncă în jurul tulpinii, faţa omullui esite deformată cu ochii în fundul capului şi umbra masului peste (bărbie. Lumina de sus şterge relieful geografic, -totul se pierde într-o tonalitate deschisă, -uniformă. Obiectele nu-şi prezintă adevărata formă, came este „mînoată" de lumini şi umbre prost plasate. Se produce o atmosferă neobişnuită, uneori stranie. Nu se recomandă, în general, fotografiatul la această lumină. Totuşi, ea poate fi exploatată cu folos în situaţiile în oare esite nevoie de -o ambianţă -mai inedită.

2. **Lumina vine din spate-sus** (din spatele fotografului; aproximativ **45°** cu planul solului). Caracterul general -al -acestei iluminări este plat. Umbrele nu se vad, ele aflîndu-se în spoitele obiectelor. Este o lumină care favorizează redarea exactă ia detaliilor mărunte. Dacă expunerea este corectă şi developarea negativului se face „moale“, se obţine totuşi un- relief de mare fineţe. Pentru fotografiile cu caracter documentar şi cele de mişcare esite -adesea lumina cea

mai -potrivită.

3. Lumina vine din dreapta (sau stînga) — sus. Se produce o iluminare rigid-sknetrică. Obiectele sînit împărţite în două părţi egale — una lurifaată, cealaltă umbrită. Textura de suprafaţă a materialelor este
' redată dlar — poate -chiar exagerat. Direcţia umbrelor -aruncate de obiecte este paralelă -cu planul negativului, ceea -ce nu favorizează senzaţia de adîncime, perspectiva din imagine. Produce o ambianţă -statică, solemnă, cu un geometrism prea evident, c-are poate fi supărător.

4. Lumina vine drept spre fotograf — sus. Se cunoaşte sub denumirea de „contralumin-ă" (contre jour, în franceză). Este o lumina periculoasă ***şi*** capricioasă. Ea poate voala întregul negativ, facîndu-1 de neînitrebuinţat. De aceea, în, afara montării pe obiectiv a unui parasolar de nădejde, trebuie avut grijă sa se intercaleze un obiect între sursa de lumină şi obiectiv. Expunerea trebuie calculată ou multă grijă, ţinînd seama de situaţia la faţa locului, tonalitatea fundalului', intensitatea luminii, dorinţa noastră de a avea sau a rnj avea detalii pe partea vizibilă a subiectului. Măsurarea expunerii se va face pe subiectul principal, din apropiere, astfel ca lumina directă să n/u influenţeze indicaţia. La subexpuneri se va obţine un efect de siluetă. Dacă intensitatea luminii este suficient de mare şi tonalitatea fundalului este închisă, pe conturul obiectelor va apărea un tiv luminos cu un- efect deosebit. Cu cît expunerea va fi miai lungă, cu atît vor începe să se distingă mai multe detalii pe partea vizibilă a subiectului!. Expunerile prea lungi distrug efectul de siluetă, caracterul neobişnuit, deci nu îşi au rostul. Umbrele vin drept spire privitor — poate prea drept — şi dau o puternică senzaţie de adîncime. Contralumina sub forma aceasta extremă se foloseşte rar.

Am descris pînă acum 4 din cele 6 posibilităţi de iluminare. După cum se vede, nici una nu mulţumeşte pe deplin fiindcă sînt prea exacte şi produc un geoimetniism rigid saiu efecte nenaturale, în. dauna asemănării, a reliefului sau a ambianţei.

Exceptînd fotografiile tehnice sau cele cu caracter ştiinţific, exactitatea rigidă, unghiurile drepte, împărţirea riguroasă în jumătate, nu sînt plăcute ochiului. Ceea ce, bineînţeles, niu înseamnă ca astfel de construcţii trebuie evitate cu totul. în anumite contexte, atunci cînd se cere sugerarea unei atmosfere compatibile cu exactitatea şi echilibrul perfect, se va apela la astfel de luminii, combinate cu principii compoziţionale adecvate.

5. Lumina vine (din dreapta sau stînga spate) pe o direcţie la 45° faţă de axul optic — de sus (45° foarte aproximativ!) Se va observa că lumina produce o repartizare armonioasă între porţiunile luminate (2/3) şi cele umbrite (1/3), foarte aproape de cerinţele „mediei de aur“. Relieful obiectelor iese pregnant în evidenţă şi umbrele sînt aruncate spre adîncime într-o direcţie oblică, chiar diagonală, dacă se întîmplă ca unghiul luminii să fie de 45°. Există deoi în imagine armonie, relief, adînoime şi dinamism, toate elemente vizuale pozitive.

6. Lumina se îndreaptă (din dreapta sau stînga) spre fotograf la 45° faţă de

axul optic — de sus. Este o iluminare de mare efect, înrudită cu cea de lia punctul anterior (5) care vine din spatele fotografului spre subiect, pe cînd aceasta din urmă vine din spatele subiectului spre .fotograf. Ba este o formă armonioasă a contraluminii, partea luminată fiind 1/3 şi cea umbrită 2/3 din partea vizibilă a subiectului (proporţia inversă de la punctul 5). Umbrele aruncate de subiect au o direcţie oblică şi se îndreaptă spire privitor. în imaginea .realizată cu acest tip de iluminare există de asemenea armonie, relief, adîncime şi dinamism, în multe cazuri k un nivel superior. în plus, acest mp de iluminare are o atracţie vizuala miai puternica.

Dar, mu întotdeauna vremea e senină şi carul albastru. Pe bolta oeru- luii apar ,n,ari, între soare şi noi se interpun straturi mai groase sau mai subţiri de abur (sau praf!). Acesite straturi se pot asemui cu tifon, voal, pînza albă sau pînză din ce în ce mai cenuşie, cu care s-ar înveli un bec. Efectul lor este că ***lumina devine difuză.*** Gînd mu sînt norii sau straturi de abur pe cer, lumina este ***contrastă,*** aproape ca lumina concentrată aruncată de un proiector cu oglindă concavă şi lentilă. Luminile deosebite creează ambianţa, mergînd în mod. gradat de la lirism şi exuberanţă, pînă Ia mohoreală, plictis şi pesimism. Sînt condiţii în care fotograful este „sub vremi", pe care nu le poate schimba, însă de care trebuie să profite.

Spuneam într-un fotoafiorism că „ fotograful bun se cunoaşte pe vreme rea". Intr-adevăr, mi trebuie fotografiau niumai în zilele însorite. Viaţa nu este o sărbătoare continuă şi adesea natura dezvăluie frumuseţi nebă- n/uite chiar şi în zilele de furtună sau pe vreme mohorîtă. Noi fotografii sîntem mai obişnuiţi ou contrastele, preferăm negativele „briliante" şi şitim să luptăm, cînd este cazul, împotriva contrastelor prea puternice. Cînd lumina este din ce în c>» mai difuzată, începe simfonia cenuşiurilor de mare fineţe. Contururile se estompează şi umbrele capătă transparenţa. Aici se dovedeşte înalta măiestrie a fotografului. Numai prin fotografie este posibilă redarea gradaţiei delicate, - pierderea aproape nesimţită a detaliilor şi formelor.

Iată un domeniu încă insuficient explorat, care merită trudă fiindcă tocmai vălul capricios de ceaţă care ba ascunde, ba dezvăluie, poate ajuta fotograful sa realizeze acele imagini amintite înainte care dau impulsul necesar imaginaţiei celui care priveşte fotografia. Lumea reala şi de vis a oeţuirilor trebuie bine cunoscută înainte ca ea să se lase fotografiată. Qbieotnviul aparatului „vede" mai greu 'prin ceaţă; el exagerează. efectul. Oare „vede" mai frumos? Trebuie să-l ajutăm uneori cu un filtru galbeni deschis sau mijlociu? Cum se dă expunerea? Mai scurtă, mai lungă? în ce şi cum se developează? lată întrebări la care nimeni nu vă poate da un răspuns — iniei cei mai mari experţi. Trebuie încercat, experimentat cu fiecare văl, ou fiecare iluminare. Sfatul cel mai util este să încercaţi 2—3 expuneri diferite şi să vă alegeţi un prim-plan care aduce în imagine un cenuşiu închis şi care se poate apoi compara ou celelalte cenuşiuri ale obiectelor din ce în ce miai depărtate. Restul trebuie descoperit la faţa locului şi în laborator. Nu uitaţi wn iparasolar care fereşte obiectivul de umiditate şi controlaţi obiectivul din cînd în cînd ca să vă convingţeţi că niu snau depus stropi de apă pe el. Sînt însă şi acele dimineţi însorite, cînd ***din*** pămînt se,evaporă umiditatea formînd o pînză diafană.

Sînt şi zile în şir dind soarele pătrunde printr-un sitrat subţire de vaporii şi cernii este de un albastru lăptos. Sînt apoi zilele întunecoase de toamnă ou cerni plumburiu... o multitudine de înfăţişări deosebite... nenumărate posibilităţi pentru a face fotografii bune, mai neobişnuite.

Mergînd mai departe cu analiza faţetelor diferite ale Luminii de zi, se observă că putem avea aface cu ***lumină directă şi lumină reflectată.*** Lumina revărsată de soare este foarte puternică şi, în 'rarele cazuri cînd există numai lumină directă de la soare, ea provoacă contraste foarte mari. Insă, tocmai fiindcă este atît de puternică, ea dă naştere la lumină reflectată. Aceasta, la rândul ei, în funcţie de suprafeţele pe care cade lumina directă, poate fi şi ea puternică, îndulcind contrastele, făcînd umbrele luminoase, transparente.

Lumina reflectată esite miai difuză, fiind provocată de suprafeţe relativ mari, albe sau de culori deschise. Ea poate veni din mai multe direcţii, învăluind subiectul şi făcînd ca şi aerul să „vibreze" cu lumină. De aceea, mai ales cînd se face portret, trebuie studiat atent locul unde se va amplasa modelul. Se poiaite obţine o mare varietate de iluminări foarte variate ca aspect, utiilizînd lumina dinoata ca lumină jpritncipală şi cea reflectate ca ilumina secundară sau, cînd există o lumina refeotată puternică, se poate folosi aceasta ca lumină principală şi, în acest caz, lumina directa poate îndeplini mol de lumină de efect etc. Se poate, în unele situaţii, fotografia numai ou lumină reflectată. Sînt locuri în umbra oaselor sau a copacilor unde lumina este foarte difuză şi unde se pot face fotografii cu o gradaţie de mare delicateţe. Cînd se trece din bătaia soarelui în aceste unghere de umbră răcoroasă, pare la început întunecos, încetul ou încetul ochiul se obişnuieşte şi descoperă frumuseţea acestei lumini suave.

După cum sînt plasaite suprafeţele reflectante, lumina poate veni din cele mai neaşteptate direcţii. Uneori, cînd lumina este reflectată de o pardoseală de ciment, ea vine de jos în sus, dînd obiectelor o înfăţişare mai neobişnuită. Cînd se fotografiază color trebuie avut în vedere că lumina reflectată ia culoarea suprafeţelor de pe care este aruncată. Se pot obţine imagini inedite folosind această calitate a luminii.

Cele de mai sus nu sînt decît o ‘invitaţie făcută fotografului de a studia cît mai amănunţit ceea ae se numeşte atît de simplu „lumina de zi“. Gu cît o va observa mai atent, ou răbdare, cu simţire, chiar cu dragoste, cu atît se va simţi mai bogajt. N-iaş vrea să reamintesc etimologia cuvîntiuilui „fotografie", însă, măcar din cînd în cînd este bine ca fotograful să-şi aducă aminte că el şi arta lui există datorită luminii. Studiind „lumina de zi“ ou nenumăratele ei. înfăţişări, el va putea să-şi diversifice posibilităţile de creaţie nu numai cînd lucrează în aer Liber, dar şi atunci cînd va căuta să aplice cele aflate, cînd lucrează în studio cu. lumină artificiala. Bl devine conştient de puterea şi farmecul luminii şi va şti s-o preţuiască.

Se observă două atitudinii faţa de Înmâna de zi: fotograful care o reda aşa cum este, indiferent de dărnicia sau zgârcenia ei; fotograful care se zbate ră realizeze „tipul său" de fotografii, indiferent de vreme. Desigur că sîntem înclinaţi să

aprobăm fără rezerve prima atitudine. Este firesc ca un artist să caute să ne redea prin personalitatea lui ce a simţit întir-o anumită împrejurare. în ceea ce priveşte a dcrna atitudine, trebuie să exceptăm anumite categorii de fotografi, în primul rînd pe fotoreporteri. Ei sînt obligaţi ,ca pe orice vreme să facă fotografii „bune penitru tipar". De aceea ei recurg la filtre portocalii şi roşii ca să creeze
o farimă de contrast sau să străpungă negurile, la fulger electronic pentru a corecta ambianţa ***luminoasa, la*** panouri reflectante şi la toate posibilităţile pe care le poate oferi laboratorul, pentru ca C.T.C.-ul tipografiei sa nu le respingă imaginile făcute cu atîta trudă. Nu putem însă fi de acord cu fotografii, care ne „mint" încercînd să, schimbe atmosfera, recurgând la trucuri şi manipulări. Dealtfel, toate încercările de a ascunde adevărul sînt transparente.

Geniul cel mai irăspîndiit la „lumină de zi" este ***peisajul.*** Cîte milioane de fotografii de peisaj se fac j)e an? Atît de multe încît s-a ajuns la saturare! Rar ne miai place cîte una. Rar, prea mar, reţinem vreuna care se deosebeşte de altele. Gaire isă fie cauza? Oare omului modern niu-i mai place natura, sau fotograful de azi nu miai ştie să facă peisaj? S-ar putea să fie o rezultantă din cele două. Pe de o parte, omul modern este asaltat de o mulţime de alte preocupări, trăieşte mai departe de natură, n-a învăţat s-o dubească. Pe de altă pante, fotograful de azi, şi el om modern cu racilele lui, vede natura mai miulit ca o „temă tehnică" pe care o rezolvă schematic, diupă manualele de fotografie. El are o anumită concepţie care se limitează la „fotogenia" anumitor peisaje, la repertoriul cîto.rva „efecte" şi la puţine „rezolvări" fotocompoziţionale simpliste. Aşa se explică enorma producţie nediferenţiată, parcă multiplicată după un număr redus ide şabloane.

Dacă fotograful şi-ar da silinţa să studieze ce s-a realizat în arta peisajului în pictură, desigur că ar ajunge la concluzia că în afara „vede- rijţpr generale documentar-artistice" mai există şi alte posibilităţi mult măi interesante. Am, de exemplu, în faţă cartea profesorului polonez Aleksander Wojciechowski „Arta peisajului" (apărută în traducere românească la Editura Meridiane în 1974 — colecţia Biblioteca de artă nr. 112). Este o dooumentiaită istorie a peisajului din Renaştere pînă în zilele noastre, în care se găsesc comentarii despre lucrările reprezentative ale fiecărei epoci şi tendinţe. Paircurgînd lucrarea, oricine îşi poate da seama de marea diversitate de concepţii care i-<a ghidat pe pictori în căutările lor şi de bogăţia rezolvărilor artistice. Recomand această carte cu convingerea că după .citirea ei nimeni n/u va mai fi mulţumit cu sărăcia de ided şi ou rezolvările fotografice facile care predomină azi. Bl va vedea natura de pe cu totul alte poziţii, o va. înţelege mai bine ca „izvor nesecătuit de imaginaţie", va sesiza „viaţa interioară a obiectului", va pătrunde în miezul problemelor despre perspectivă, ordinea geometrică a lumii, mişcare, lumină, formă, culoare, natura ca expresie a sentimentelor interioare şi multe alte puncte de vedere. Acestea îl vor ajuta să vadă matura cu alţi ochi şi să redea rezumatele căutărilor sale în fotografii interesante ou o mare încărcătură emoţională şi intelectuală, fotografii care să fie pe placul omului modem, făcîndu-1 să se întoarcă la dragostea şi înţelegerea maturii.

Oare există doar un singur tip de peisaj? Mulţi ored că peisaj înseamnă

„vederi generale de la munte, deal, şes şi mare" (de preferinţă pe vreme frumoasă, ou nori fotogenici!). Atît. Desigur şi acestea intră în sfera noţiunii. în primul rînd, nu trebuie să fie neapărat numai „vederi generale". Pot fi şi plainuri mai apropiate. în al doilea rînd nuai există: peisaj urban, peisaj industrial şi, în ultima vreme, şcoala modernă americană de fotografie, a abordat un domeniu nou — „social şurraunding! — un peisaj cu un accent deosebit pe social. Pe de altă parte, în zilele noasfcre natura i fosr invadată de multe semne (mai urîte sau mai frumoase) ale existenţei omului modern: şosele şi poduri, căi ferate, automobile, stîlpi de telegraf şi de înaltă tensiune, sonde, traotaare, baraje de centrale hidroelectrice etc. Pot fi acestea ignorate de fotograful peisagist? Nu trebuie acestea să facă parte din „armătura" fotografiilor care ne vorbesc despre zilele noastre?

Apollinaire constata că artistul modtrn „nu dispreţuieşte nici unul dintre fenomenele naturii". Dimpotrivă, el este dator sa sesizeze noul şi să creeze sudura, sinteza, cu vechiul.

Oricare fotograf esite tenta/t, după oe s-a urcat pe un munte, sa facă o „vedere panoramică". Nimic reprobabil. Dar, dacă se limitează la atît, atunci dă dovadă de sărăcie, de uscăciune sufletească. în .jurul lui există zeci de posibilităţi d/e „cristalizare a emoţiilor". Sînt „legături tainice" între oreienul nostru şi fenomenele tectonice siau viaţa plantelor, putem să ne permitem o viziune poetică sau apocaliptică, găsim armonii sau contraste, forme abstracte, geometrice, în alăturările dintre nori, stînci şi pliante. Sînt. unele locuiri care ne sugerează decorul u|raei piese de teatru sau a unui film, locuri unde nu ne-ar mira dacă s-ar- întîmplă „ceva", locuri din basme, lacuri din romanele de ficţiune ştiinţifică... Cine nu vede aceste posibilităţi, niu simte vraja locurilor, în zadar cară aparatul fotografic.

Este instructiv să reproduc aici ceea ce spunea pictorul francez Fernand Leger despre felul lui de lucru: „Studiez tot oeea ce mă interesează, de exemplu, pietrele, fnunzeie. insectele. Mă plimb, le colecţionez.

Apoi desenez într-un mod realist. Mă folosesc adesea de lupa. Caut formele, găsesc ritmurile. ***Interpretarea*** apare în funcţie de destinaţie..

Nu este neapărat necesar să se procedeze ca Leger. Se vede ***totuşi*** căită muncă şi gînidke esite necesară pentru realizarea unei lucrări die artă.

Aceeaşi muncă şi gîndire pentru găsirea bazei conceptuale sînt necesare şi la peisajul urban, industrial sau social. Desigur, dacă se fotografiază „pur şi simplu" centrul oraşului sau bulevardul X, va ieşi o banala carte poştală ilustrată. Fiecare oraş, stradă stau colţ, îşi are „spiritul" său, caracteristica sa, trăsătura sa specifică. Acestea trebuie simţite, ştiute, descoperite. Pe baza loc se construieşte imaginea. Sînt străzi moderne, „provinciale", poetice, ciu iz de istorie, comerciale... simt nenumărate feluri de străzi. Nu toate se fotografiază la fdl, la orice oră, pe orice vreme. Nu expunerea, profunzimea, acurateţa, determină valoarea fotografiei, oi puterea ei de sugestie, o sugestie conformă ciu „spiritul" străzii. De aceea peisajul urban nu este în primul rînd o problemă tehnică. De asemenea, nici la peisajul industrial sau la cel social mai ales.

Inţelegînd şi, nădăjduiesc, fiind de acord cu cele de miai sus, se clarifică multe probleme tehnice. Poate că prima concluzie, în această direcţie este ca tehnica trebuie subordonată şi adaptată cerinţelor esite- tice, de conţinut. Ea trebuie să fie foarte diversificată, începînd cu[1] aparatul şi obiectivele şi terminând au tipul de hîrtie pe care se fac măririle. Fără a nega calităţile certe ale aparatelor de format mic (24/36), trebuie totuşi arătat că ele nu corespunid exigenţelor impuse de diversele tipuri de peisaj. La un anumit moment, la peisajele de miare adîncime, el alaehează, nu miai poate reda detaliile ou suficientă amănunţime, cu claritatea cu care aceleaşi detalii sînt redate perfect ou un aparat 9/12 sau 6/9. Este oare nevoie de o claritate chiar atît de perfectă la mari depărtări? Răspunsul la această întrebare este o chestiune personală, de stil de lucru. Totuşi adevărul despre claritate trebuie cunoscut. Deosebit de importantă este posibilitatea de a utiliza obiective cu distanţe fooale diferite, fiindcă o trăsătură caracteristică a peisajului de orice fel este rezolvarea în perspectivă. Fiecare peisiaj „cere" un anumit tip de perspectivă. Poate că banalizarea peisajului în fotografie se daitoreşte în miare parte şi faptului că majoritatea este realizată cu obiective cu distanţă focală normală. Peisajele de largă respiraţie, cu întinderi vaste, cu «orizonturi depărtate şi ceruri înourate, solicită superangularul. Gu el se obţin şi acele interesante contraste dimensionale între prim-plan şi depărtare, care dau o puternică sugestie de adîncime.

Teleobiectivele, dimpotrivă, aplatizează perspectiva, înghesuie obiectele din plianiuri diferite, permiţând suprapuneri interesante, întretăieri de forme. Pe de altă pairte, teleobiectivele fiac posibilă o cadrare mai strînsă, limitată la zonele esenţiale, eliiminmdu-se ceea ce nu contribuie la reliefarea ternei principale. în multe peisaje fotografice interesante

se observă utilizarea unor obiective ciu distanţe focale extreme, ***de*** exemplu la formatul 24/36, superangulare de 2 om şi 'teleobiective de 30—50 cm. Efectul acestora este deosebit de frapant, mod ales Ja peisajele turbane (impresia de case înghesuite şi condiţii aproape imposibile de circulaţie ia vehiculelor) şi la peisajele industriale, oxide jocurile de forme şi dimensiuni, concentrarea de fragmente şi suprapunerile duc la rezolvării cu un puternic şoc vizual.

Utilizarea filtrelor, care în celelalte genuri se limitează cel miai des la corectarea redării culorilor, capătă la peisaj un roii mult mai însemnat. Ele piot schimba atmosfera, modifica perspectiva, şterge detalii nedorite. Aşa, spre pildă, filtrele galben" închis, portocaliu şi roşu accentuează contrastele, produc o atmosferă mai dramatică, distrug (cal puţin în parte) „perspectiva a©ria,nă“. Un filtru despre care se vorbeşte miai puţin, cel albastru, laire efecte contrare celor dinainte, producînd o perspectivă aeriană puternică, chiar începînd de la 40—50 m, ceea ce poate fi uneori de miare foflos în crearea unei anumite ambianţe.

Amintesc doar (fiindcă pirea nar avem posibilitatea de a-1 folosi) filtrul negru în conjuncţie cu materialele infraroрşii care produc peisaje cu tonalităţile cele mai stranii. Puţin folosit este filtrul cenuşiu. El nu modifică nici culorile, nici contrastele, nici perspectiva. El doar frîneaza intensitatea luminii, dînd posibilitate fotografului să lucreze chiar la lumină putnernică cu diafragme foarte deschise, ceea ce are drept rezultat o claritate redusă în dînicime, deci o estompare, o ştergere, a fundalurilor nedorite.

Nu insist asupra prelucrărilor în laborator, fiindcă despre .acestea s-a vorbit în altă parte. Este totuşi un aspect asupra căruia ar trebui să ne oprim: la ce dimensiune ar trebui mărite fotografiile de peisaj? Unii specialişti recomandă: cu cît sînt miai multe detalii în imagine, cu atît raportul de mărire trebuie să fie mai mare. Alţii spun: cu cît distanţa focală cu care s-a fotografiat a fost mai >miică, ou atît raportul de mărire trebuie să fie mai mare. La rînduil lor, alţii subîmpart fotografiile de peisaj în optimiste şi pesimiste (primele mai mari), flou sau contraste (cele dJln: urmă mai mari) şi aşa miai departe. De acord sînt toţi asupra faptului că fotografiile de peisaj trebuie să fie mărite la dimensiuni mai mari decît fotografiile de alte genuri. Dacă aş avea posibilitatea, m.i-aş mări fotografiile de peisaj cît o fereastră. Aş avea iluzia că mi-am deschis o fereastră spre ele.

Arhitectura. Fotografia de arhitectură ca gen de sine stătător are un profil bine definit, cu caracter tehnic-documenitar şi se adresează mai ales specialiştilor. Fotografiile trebuie să prezinte cît mai fidel lucrările de arhitectură, cu proporţiile lor adevărate, fără deformări, cu cît mai muilte detalii. Pentru o lucrare se fac mai multe fotografii, din mai multe unghiuri, prezentînd faţada, vederi laterale şi din spate, detalii şi interioare. Uneori se fotografiază complexe întregi, rezolvări urbanistice, sau încadrarea în peisaj.

Astfel de fotografii se fac numai cu aparate de format mare (9/12, 13/18) cu toate rafinamentele necesare: înclinarea, rotirea şi ridicarea părţilor din faţă şi din spate, obiective de calitate ciu diferite distanţe focale, mai ales siuperanguiare extreme, casete pentru plan-filme şi plăci, trepiede solide etc. Trebuie aşteptată lumina optimă (de obicei, lateral —■ din faţă, mu prea de sus) pentru a se

evidenţia volumele şi detaliile, iar amplasarea aparatului trebuie aleasă cu multă pricepere pentru a evidenţia cît mai clar intenţiile arhitectului. Fotografului nu i se cere nici un efort de interpretare; el trebuie să se preocupe numai de o redare adevărată în cele mai bune condiţii tehnice.

Totuşi se fac multe fotografii de arhitectură şi de către nespecialişti. Aceştia fotografiază pentru ei, din cele mai diverse motive, cu aparatele pe care le au, cum se pricep. Ei înregistrează mai mult „impresii" despre clădiri. Fiecare casă are ceva deosebit, un suflet al ei, o frumuseţe sau urîţenie a ei, alăturările de case sînt uneori neaşteptate sau foarte banale, se ivesc disproporţii, contraste, armonii sau monotonie. Sîmt nenumărate aspecte grăitoare despre oamenii care locuiesc într-o casă, istoria ei, ceea ce se află în jurul ei. Se poate avea o atitudine critică sau admirativă, intelectuală sau lirică — mumai indiferenţă să nu fie. Iată-ne din nou, ca în faţa oricărui alit subiect, analizîndu-ne în primul ***rînd*** pe noi: ce am observat, ce am resimţit, ce dorim să înfăţişăm. Fără noi ca oameni gînditori, sensibili, creatori, nici nu poate exista fotografie bună. Rezultatele ***sînt*** pe măsura noastră. „Aici avea Brîrocovaanu reşedinţa de vara", ne spune ghidul. Putem noi oare găsi acel colţ, acel unghi, acea lumină, care să evoce cele spuse? „în această clădire locuiesc 1 500 de oameni" — putem noi sugera această mulţime, aceste „căşi peste căşi" care cuprind sufletele unui întreg sat? Cu totul altele sînt întrebările pe care şi le pune specialistul cu aparatul mare, decît întrebările pe care şi le pun nespeciali ştii. Principalul este ca cel care fotografiază să fie conştient de această deosebire, şi, mai ales, să-şi pună întrebările trebuincioase.

La fotografiile de arhitectură, în afară de cunoaşterea caracteristicilor principalelor stiluri (aspect foarte însemnat de care trebuie neapărat să se ţină seama!), trebuie să se educe simţul pentru volume, suprafeţe, linii şi ritmuri. Trebuie să se caute ca geometria construcţiilor «a fie clar redată, în mod curajos, bazînd compoziţia imaginii pe structura acesteia, în concordanţă ou ea. De aceea ora din zi şi condiţiile aitmosfe- rice în. care se fotografiază capătă o mai mare însemnătate decît la alte genuri. Clădirea nu poate fi rotită după soare şi dinamismul sau ritmul sacadat al stilului moderti pierde mult în zilele cu lumină foarte difuză.

De asemenea şi umbrele care se formează trebuie studiate atent, fiindcă jocul lor ar puitea să coratravină geometriei principale. Perspectiva, cu liniile ei de fugă, determină amplasarea aparatului penitru ca, după nevoie, aceste linii sa accentueze sau nu dinamismul imaginii. Adesea, penitru a GUjpnimde o clădire înaltă ou un aparat obişnuit (poate şi fără sdperangu- lar), esite nevoie să se încline aparatul în sus. Astfel, se produc deformări de perspectivă şi oladirea pare să cadă pe spate. Dacă se întoarce în acelaşi timp aparatul astfel ca axul principal al clădirii să se plaseze pe diagonală, imaginea obţine un dinamism puternic care „susţine" clădirea. Tăieturile din clădire, laterale sau de jos, nu sînt atît de supărătoare ca celle de sus. De obicei, se utilizează filtre puternice: galben închis, portocaliu, roşu. Acestea scot în evidenţa suprafeţele luminate şi produc contrastul necesar cu cerul.

Portretul în aer liber. între portretul realizat în studio (despre care ne vom ocupa în alt capitol) şi cel în aer liber sînt deosebiri nu numai de tehnică, dar şi de concepţie. în studio noi sîntem cei care creăm, din întuneric, ambianţa luminoasă caracteristică .modelului. Sîntem preocupaţi în primul rînd şi adesea în exclusivitate de model. în aer lîber sîki- tem puşi în faţa unei anumite ambianţe luminoase şi modelul se integrează într-un anumit „peisaj", există o strînsă corelaţie, o interferenţă între model şi decor. De aceea, nu trebuie să se încerce raalizairea unor „portrete de studio" în aer liber, sau invers. Ar fi o forţare a mijloacelor, o siluire a posibilităţilor.

Portretul în aer liber beneficiază de iirei avantaje principale, care trebuie folosite eu multă măiestrie: lumină multa şi foarte variată; modelul se simte nestînjenit, fiind într-o ambianţă naturală; exisită multe posibilităţi de a găsi fundakiri şi „încorporări" ale modelului într-o anumită ambianţă.

De obicei, portretul în aer liber este „găsit" şi nu „planificat". El se apropie ca geto mai mult de instantaneu. Mu/lţi nu înţeleg; că nu poţi sta într-o ogradă ţărănească în felul în care ai sita, să zicem, îmtr-o sufragerie florentină şi nu te poţi plimba în mijlocul unei păduri, ca şi cum te-iai plimba între 6 şi 8 pe un bulevard. Prima cerinţă este ca modelul sa se integreze, să trăiască, ***să facă parte din cadrul în care este fotografiat.*** Nu există excepţie de la această cerinţă, în afară de unele fotografii de modă sau publicitare în oare, din motive fourte clar sub-liniate — atracţie prin insolit, umor, contrast voit etc. — se optează în mod conştient pentru această modalitate şi, ceea oe trebuie remarcat în astfel die cazuiri, se face cu miulltă măiestrie. Cerinţa de integrare se referă atît la tipul modelului, la îmbrăcămintea sa, cît şi la atitudinea şi gestul în care este fotografiat. Foarte artificiale, chiar supărătoare, sînt acele portrete în care o „orăşancă" este îmbrăcată în port naţional, sau un model „„de salon" este fotografiat într-un peisaj sălbatic.

Trebuie bine sesizat faptul că „portret în aer liber" mu este doar o modalitate tehnică miai comodă pentru a face portret. El este un siub-gen clar conturat prin care se caută să se redea interferenţa dintre om şi matiuită sub Celle mai diferite aspecte. Chiar şi atunci cîtnd se face doair uin portret cap şi matiuna mu esite reprezentată decît prin cer ca fundal (adesea chiar fără nori) trebuie, într-un fol, să se simtă această interferenţă, prin atitudinea modelului, mimica ***sa,*** privirea, caracterul iluminării. Aş dotri să daiu cîteva c laşi fie ari-sugesti i.

Exista, de exemplu, o deosebire între portret în aer liber ***şi*** „peisaj cu om". în primul caz modelul, omul, esite elementul principal, el domină cadrul. De această cerinţă se ţine seama rezervînd modelului o suprafaţă irelaitiv miare în cadru, plasîndu-1 într-o zonă de interes principal, reglînd claritatea maximă pe el şi lalegînd iluminarea oare să-l scoată în evidenţă. în cel de-al doilea caz, predominant este peisajul, iar omul — reprezemtat mic, adesea chiar de nerecunoscut — joacă un rol secundar, de simplă prezenţă, uneori ca etalon de mărime, alteori ca element dinamic.
r

Clasificarea din portretul obişnuit pe planuri — cap, buşit, trei sferturi şi corp întreg — îşi păstrează valabilitatea şi în aer liber. Aici însă se cere parcă io

justificare mai precisă pentru alegerea unuia din aceste planuri. Dacă în studio modelul poate să „nu facă nimic", doar să sitea, să caute să „fie el", în aer liber se cere o anumită atitudine, un gest, o mişcare prin cane să fie arătată legătura dintre model şi ceea ce îl înconjură. Fotograful trebuie să contribuie prin comportarea faţă de model ca acesta să reacţioneze în mod natural şi să se integreze în peisiaj.

Gu cît planiul este mai îndepărtat, ou atît fundalul şi elementele spaţiului din jurul modelului capătă o **suprafaţă** şi deci o însemnătate mai mare. Aici trelbuie luată decizia dacă fundalul va **fi** redat clar sau nu. Aceasta decizie precum şi dozarea exactă a clarităţii au o mare însemnătate. Se poate spune doair că adesea un fundal neclar creează adîncime prin detaşarea netă a planurilor şi învăluie modelul într-o ambianţă plină de sugestii neaşteptate. Pentru a obţine un astfel de efect, diafragma trebuie sa fie cît mai deschisă (în aceste situaţii filtrele cenuşiinneutre îşi dovedesc utilitatea) sau se recurge, cînd ***este*** posibil, la un teleobiectiv. Dacă se optează pentru claritate nediferenţiată pe întreaga suprafaţa a imaginai, trebuie găsite alte mijloace de detaşare a modelului: prin mărimea spaţiului ocupat de model, plasare în cadru, iluminare, diferenţiere tonală.

Est» bine de reţinut principiul că un fundal trebuie să „merite" claritatea care i se acordă.

în afară de îndemînare tehnică, fotografului i se cere, mai ales la portretul în aer liber, o foarte subtilă înţelegere a relaţiei dintre „spiri-

ur ambianţei şi caracteristicile modelului, de la mimică şi atitudine, una la îmbrăcăminte şi accesoriii. La portretele „găsite", cu oanţeni din partea locului"^ care, de fapt, fac parte din ambianţă, reuşita este mai işoară (în afară de cazul în care fotograful îi „sperie" sau îi supra- egizează). Cu modele „aduse", fotograful trebuie să-şi utilizeze toată ■riceperea pentru găsirea cadrului şi apoi pentru „potrivirea" miode- alui în acest cadru. De fapt, fiecare portret conţine o fărîmă de actorie im partea modelului şi o fărîmă de regie din partea fotografului, lodeluil trebuie sa se „joace" pe sine într-o anumită situaţie, iar foto- naful îl dirijază. Ambii trebţiie să înţeleagă bime această relaţie, această joacă", fiecare să devină penitru o clipă „homo luidens". Esite şi aceasta cheie a succesului.

Instantaneul. Una dintre cele mai specifice calităţi ale fotografiei ate oprirea mişcării, eternizarea unor relaţii de forme cane întîmplător au întretăiat ori suprapus. Ochiul nu sesizează precis mişcările rapide

i desfăşurarea lor. Abia diupă ce Muybridge (1830—1904), Marey 830—1904) şi alţii iau utilizat fotografia pentru analizarea mişcării îimalelor şi oamenilor, s-a aflat „adevărul". Iată ce scria, încă la februarie 1859, George Shadlbolt, în revista „The Liverpool anii Man- lester Photographic Journal": „Fotografia a dezminţit iluzia modului schi, convenţional, de a reda calul în galop, cu cele patru picioare diind din corp ca dimtr-un centru — o poziţie pe oare nu o are nioi- laită acest animal în realitate". Pictorul francez Emst Meissonier (1815— 91), a fost atît de convins de adevărul redării fotografice, încît a făcut picioarele calului lui Napoleon dintr-o pictură la care tocmai :ra,

pe baza unor chronofotografii de Muybridge. El a devenit astfel imul pictor care a recunoscut în mod public aportul fotografiei în est domeniu (vezi H. Gernsheim, ***The History of Photography,*** Oxford liversky Press, 1955). Astăzi nimeni nai se miai îndoieşte de această nunată însuşire a instantaneului fotografic.

Majoritatea zdrobitoare a fotografiilor care se fac sînt instantanee sensul că ele sînt realizate cu o expunere reprezenitînid o mică frac- ne dintr-o secundă, chiar şi atunci cînd se fotografiază subiecte statice, «aratele, dar mai ales peliculele moderne sensibile, impun timpi de piunere scurţi. Acesta este aspectul tehnic. Insa noţiunea de „instan- îieu" are şi o latura de creaţie, latura cea mai însemnată: alegerea montului de oprire a mişcării astfel ca în imaginea statică ea să nu-şi irdă dinamismul, să rămână convingătoare. Există o infinita varietate mişcări — de la adierea uşoară a zefirului în crengile unei sălcii plîn- oare, pînă la deplasarea avionului cu viteză supersonică. Nu există o :tă unică pentru realizarea instantaneului optim. Fiecare mişcare tre- e urmărită, observată, gîndită fotografic.

Dacă analizaţi mai atent un instantaneu obişnuit cu o stradă aglomerată, cu oameni cane merg în toate direcţiile, veţi observa că aşa cum au fost surprinşi într-o anumită clipă, nu la toţi este la fel die convingătoare impresia de mişcare; unii par că stau, alţii par că se împiedică şi sânt gata să cadă, unii au atitudini de-a dreptul caraghioase, numai la cîţiva impresia de „mers" esite clar redată. Aceasta arată că mu este indiferent momentul cînd se declanşează. Noi avem în minte o anumită imagine a omului came merge — de obicei cu picioare făcînd iun pas miare, corpul aplecat ţ>uţin înainte şi mâinile în balans înainte şi înapoi. Imaginea fotografica trebuie să corespundă acestei imagini din mintea noastră, nuimai atunci ea devine adevărata, ne convinge.

Fotograful trebuie să se deprindă să urmărească mişcări să ajungă să sesizeze acel momant caracteristic al fiecărei mişcări, gestu/l caracteristic al unui om, momentul de efort maxim în muncă sau sport şi să ştie să se plaseze în acel loc, să fotografieze din acel unghi, die unde se vede cel mai bine desfăşurarea mişcării. Cu cîit mişcările sînt mai rapide şi mai neaşteptate, cu atît este miai dificil.

Pentru ca fotograful să poată să-şi concentreze întreaga atenţie desfăşurării acţiunii, el trebuie să scape de grija reglajelor aparatului. El va lucra pe ***sistemul, zonelor.*** Determinînd prin observaţie distanţa minimă şi maximă între care are loc acţiunea, el va găsi pe inelul de profunzime care se află pe orice obiectiv modem, diafragma care asigură claritatea între aceste două limite. Diafragma fiind stabilită, se va oiiti pe expono- metru timpul corespunzător.

Este bine ca tâmpul de expunere să fie cît mai scurt: 1/250—/500, chiar dacă mişcarea pare relativ lentă. La instantaneu apar pe neaşteptate, adesea, unele mişcări mai rapide şi se însumează mişcarea propriu-zisă cu mişcările pe care le face fotograful pentru urmărirea acţiunii, — de aoeea este necesară o rezervă de rapiditate a expunerii. Ţinînd seama de acesite cerinţe, instantaneu

se face de obicei cu filme sensibile, uneori socotind sensibilitatea filmului chiar de 2X sau 4 X. avînd grijă să se ia măsurile corespunzătoare la developare.

Deţă există o mare asemănare între instantaneu şi „surprinderea pe viu“ (despre care se tratează în alt context), se poate spune că la instantaneu preocuparea principală este acordată mişcării, pe cînd la surprinderea pe viu, care se aplică în exclusivitate fotografiilor cu oameni, se pune un accent deosebit pe surprinderea manifestărilor psihice, pe reacţiile naturale cînd subiectul se crede neobservat. Se poate spune că instantaneul este mai „exterior".

La instantaneu nu este neapărat necesar ca mişcarea să fie „îngheţată". Adesea, la unele tipuri de mişcare, o „.neclaritate de mişcare, acea ştergere a contururilor ca urmare a unui timp de expunere relativ mai lung decît cel necesar, poate sublinia senzaţia de mişcare. Exisită două tipuri de neclaritate de mişcare. Unul apare atunci cînd subiectul în mişcare este fotografiat: cu un timp reiajtiv lung şi el este redat ou contururile şterse. Al doilea tip apare cînd subiectul în deplasare este urmărit în mişcarea lui transversala (aparatul se roteşte sau se deplasează cu aceeaşi viteză ca şi subiectul) şi se declanşează, tot cu o expunere relativ kmgă, fără a opri aparatul din mişcare. Rezultatul este că subiectul apare „îngheţat", însă fundalul stau/şi elementele din prim-plan, apar şterse, ca şi copacii pe care îi vedem prim fereastra trenului. De obicei, aoesit al dtmlea tip se aplică de preferinţă subiectelor oare în deplasarea lcr radiipidă mu prezintă semne exterioare de mişcare, cum iar fi automobilele, locomotivele Diesel, avioanele etc.

Nu există nici o opreliște (oum esite cazul la surprinderea pe viu) să se folosească fulgerul electronic. Dimpotrivă. Scurta fulgerare poate compensa lipsa de lumină şi, în special îa instantanee în spaţii închise, el este de neînlocuit. La fotografii de mişcare se recomandă ca lampa- fulger să fie montată chiar pe aparat, spre deosebire de alte genuri de fotografii. Lumina puternică, diirecţionattă pe axul optic favorizează redarea mai clară a mişcării.

STUDIOUL

- LUMINILE ARTIFICIALE
- SUBIECTE IN STUDIO

Instalîndu-şi un studio, fotograful păşeşte în propriul lui „imperiu". Nu mai trebuie să se uite întrebător la oer. Nu-i miai esite teamă de soiaire, de ntfr, de

ceaţă, vînt sau umbră. El devine stăpînul luminii. Acum poate să dea lumină din orice direcţie pofteşte, s-o dozeze după dorinţă, să creeze orice atmosferă duipă trebuinţă. în sfîrşit, poate să „deseneze cu lumină". Dar, această libertate trebuie plătită, uneori scump. El renunţă]a autentic, la o întreagă serie de subiecte pe care i le oferă natura şi viaţa, îmtîmplarea şi capriciile coincidenţelor. Toate imaginile pe care le realizează m studio sînit izvodite de el. Din nimic, din întuneric, el esite cel care le aduce la lumină, oare le „materializează". Tonul depinde de el, de la idee pînă La înfăţişarea finală a fotografiei. Nereuşitele de asemenea tot numai lui i se datorează.

Fotograful de studio este cu totul diferit de „fotograful de aer liber". N-aş vrea să susţin că unul şi acelaşi fotograf nu poate face fotografii bune atît în studio cît şi în aer liber. Vreau numai să subliniez că studioul îşi impune cerinţe care sînt diferite de cele din afara lui. Abordarea fotografiei în studio este mult mai personală. Reuşita depinde de calitatea de a putea imagina o situaţie şi de a avea cunoştinţele tehnice şi artistice pentru a o-reda întocmai într-o fotografie. în aer liber, situaţia există. Fotograful, rămînînd un spectator anonim, trebuie să ştie să-i recunoască potenţialul şi să o surprindă aşa cum a resimţit-o.

* După ce s-a vorbit despre „studio", trebuie să se şi arate ce este atesta: o încăpere întunecoasă, ou prize la care se pot racorda coipuri de iluminat. Cît de miare, oe formă? Răspunsul nu poate fi decît: după posibilităţi şi după nevoi! Există studiouri mari cît un hambar, în care se pot monta şi ilumina decoruri reprezentând un colţ de stradă, o cameră întreagă sau o staţie de benzină cu un şir de maşini. Există studiouri improvizate, montate ad-hoc într-um ungher de odaie, unde se poate face portret, natură moartă, sau fotografie tehnică. între aceste
extreme există zeci de tipuri de studiouri dintre cele mai diferite. Mărimea '**Studioului** şi a panoului de corpuri de iluminait este dictată fie de natura lucrărilor ce trebuie executate şi de numărul comenzilor, totul bazat pe un calciul strict de eficienţă economică, fie de ingeniozitatea şi dorinţele fotografului amator, pe măsura posibilităţilor pe care le arie.

După cum, la capitolul despre laborator nu am intrat în amănunte privind marile laboratoare comerciale, nici aici nu vom descrie marile studiouri special amenajate pentru oriae fel de lucrări.

Amatorii, de obicei, îşi doresc un „studio" pentru a face portret şi natuiră moartă (sau acel sub-gen fotografic denumit table-top photo- graphy, prin care realizează mici scene improvizate cu păpuşi şi jucării
— ca în filmele cu păpuşi anima/te). Ei vor să-şi pun a la încercare capacitatea de a luară şi experimenta cu „lumină artificială", mai ales în lungile seri de iarnă sau în duminicile cenuşii şi friguroase, cînd fotografiatul în aer liber nu îi atrage.

Prima întrebare pe care şi-o. pun este „locul unde..Condiţiile moderne de locuit au eliminat „spaţiile suplimentare", aşa ca, de la început, amatorul trebuie să se mulţumească cu un ***studio improvizat nepermanent.*** De cît spaţiu este nevoie? O socoteală foa-te strînsă pentru portnît-bust (portret întreg se face mult mai rar şi, de altfel, cere mult mai mult spaţiu) s-ar baza pe o suprafaţă utilă liberă de 10—12 metri pătraţi, în care fiecare palmă de suprafaţă trebuie exploatată qu maximum de ingeniozitate. De fapt, multe poirtnete bune s-au făcut. în spaţii mult mai mici; depinde de stilul de lucru bazat pe economicitate de mijloace tehnice şi pe experienţă. Spaţiul minim de 10—12 m.p. îi dă posibilitatea fotografului să utilizeze mai multe corpuri de iluminat de tipuri diferite, să încerce mai multe variante, să creeze o anumita ambianţă de lumină şi rezolvarea dramatică dorită de el. în orice cameră ceva mai mare se poate elibera acest spaţiu trăgînd mobilele la perete şi mutînd unele, temporar, în altă cameră.

înainte de a se începe enumerarea celor necesare într-un studio, chiar şi improvizat, este hine ca fotograful să reţină următorul sfat: Se.începe cu puţin. Numai pe baza unei nevoi acut resimţite se mai adauga ceva. înainte de a cumpăra un echipament scump, se va încerca o improvizaţie, construită chiar de fotograf.

După acest sfat, trecut cu înţelepciune de la o generaţie de fotografi la alta, sa întocmim o listă de echipamente şi instalaţii necesare:

INSTALAŢIE ELECTRICĂ

Lucrîndu-se cu mai multe corpuri de iluminat cu becuri puternice care pot însuma un total de 2 000—2 500 watt, trebuie neapărat consultat un electrician priceput care să-şi dea părerea dacă instalaţia casei rezistă la aceasta tensiune. în camera care va fi utilizata temporar (sau permanent).ca studio, va trebui instalată o pniză specială, luîndu-se toate măsurile prescrise de securitate, inclusiv o siguranţă separată penitru priza aceasta. De preferinţă se va instala priza în perete, cît mai aproape de nivelul duşumelei, pentnu ca atunci cînd se introduce cablul de legătură, acesta să nu atîime în aer şi din nebăgare de seamă, cei care circulă prin studio, să se împiedice de el. Toate cablurile folosite în studio să fie groase şi bine izolate în îmbrăcăminte de cauciuc. Periodic cablurile vor fi controlate şi dacă se observă apariţia unor crăpături sau rozături, acestea trebuie bine izolate cu bandă speciala.

Dacă se fotografiază cu mai multe corpuri de iluminat, se recomandă construirea unei ***cutii de distribuţie,*** prevăzută pentru fiecare corp cu cîte o priză, întrerupător şi siguranţă. Cutia de distribuţie se conectează ca un cablu la priza centrală şi ea etse aşezată pe podea într-un loc unde niu deranjează circulaţia. Mulţi fotografi preferă să o aşeze chiar lîngă trepied. Astfel ei pot să aprindă şi să stingă diferitele lumini, observind ‘efectul produs din locul unde se află aparatul. La rîniSul ei, fiecare priză din cutia de distribuţie este conectată prin cablu cauciucat cu cîte un corp de iluminat. Pe coloana de susţinere a

corpurilor de iluminat se vor monta din loc în loc inele prin care se trage cablul de legătură, ultimul inel fiind cît mai aproape de podea.

PARCUL DE CORPURI DE ILUMINAT

Termenul, desigur, esite prea bombastic, mai ales dacă se aplică la cele cîteva biete lămpi dintr-un studio încropit. Dar... sună frumos!

Ca şi la desen, unde este nevoie de peniţe şi creioane mai groase sau m/ai subţiri, mai tari sau mai moi, şi la „desenul cu lumină" este nevoie de ***mai multe feluri de lumină,*** cu caracteristici deosebite. Nu este totul doar „să se facă lumină". Orice lumină, după un anumit prag, este suficientă pentru a satisface cerinţele tehnice, pentru a impresiona pelicula şi a forma o imagine. însă, fotograful este mai penetenţios. El vrea o anume lumină ca***ire*** să formeze anumite umbre. El vrea să creeze o ***ambianţă luminoasă,*** o atmosferă veselă sau tristă, dinamică sau statică, dramatică sau lirică. El vrea să sublinieze anumite linii, să scoată în evidenţă volume, să ascundă, Lăsînd în umbră, unele porţiuni, sa creeze contraste sau să învăluie totul într-o vibraţie diafană. El vrea să atragă atenţia asupra unor materiale ou structuri interesante de suprafaţă, cu ludul sau poroziitatea lor, cu transparenţă sau opacitate, cu geometrii şi zeci de însuşiri curioase, miraculoase, inedite. Penitru a înfăptui toate aceste deziderate, el are nevoie de lumini cît mai diferite pe care să ştie să le aleagă şi să le stăpânească.

Dar, pentiru atîtea lucruri năstruşnice, pe care fotograful pretenţios le carie de la lumină, mu există decît... ***două tipuri de surse:*** cu ***lumină iifuză*** şi cu ***lumină concentrată*** (direcţionată). Bineînţeles că, din fericire, există corpuri de iluminat — reflectoare şi proiectoare — cu diferite grade ie difuzare sau concentrare a luminii, lunele cu posibilităţi de reglare. Mai există reflectoare şi proiectoare slabe şi foarte puternice şi cele care pot acoperi o suprafaţă mare, sau pot fi reglate ca sa ilumineze precis numai o anumită porţiune mică. însă, ajuitonul cel mai preţios pentru a orea iluminarea dorită se realizează prin doi factori hotărîtori care depind numai de măiestria fotografului: ***direcţia de iluminare*** şi ***dozajul*** dintre două sau mai multe lumini. Prin variaţia direcţiilor şi a dozajelor precum şi prin combinaţii ingenioase între ele, se pot realiza cele mai diferite ambianţe şi efecte, atmosfere şi contraste. Stă în puterea oricărui fotograf cu imaginaţie.

în toate manualele de fotografie autorii arată ce se poate obţine dacă lampa este ţinută intr-un unghi de X°, Y° şi 2°. Se arată ce se întîmplă dacă se aprinde a doua lampă, a treia ş.a.m.d. Şi eu am făcut acelaşi lucru în manuale anterioare. De astă dată însă, propun să se procedeze altfel. Se ia o măsuţă, se aşterne pe ea un şervet sau un carton alb. Se aşază măsuţa într-un loc liber, astfeil ca să se poiată circula împrejurul ei. Se ia o cutie de carton (de Dero, de pantofi, de orice) şi se aşază în, picioare pe mesidoară. Pe urmă se caută io lampă de masă (de birou sau veioză) care arunca un fascicol de raze luminoase.

Se aşază această lampă pe ceva mai înalt decît măsuţa şi nu prea departe, cu fascicolul îndreptat spre cutia de carton. Se stinge lumina de cameră şi se aprinde numai lampa de masă. Acum aşezaţi-vă (da, chiar dumneavoastră care citiţi!) pe un scaun la vreo jumătate de metru de măsuţă — locul vi-1 alegeţi singur. Priviţi. Priviţi atent. Priviţi îndelung, fără grabă. Priviţi cutia
— partea dinspre lumină — partea care nu primeşte lumină ■— ce se vede pe şervet? — unde este lumina? — ce corelaţie este între lumină, cutie şi umbră? Acum mutaţi scaunul puţin spre stînga. Priviţi din nou, îndelung. Puneţi-vă întrebări şi găsiţi răspunsurile. Sînt lucruri atît de simple! Mutaţi din nou scaunul puţin spire stînga. Observaţi deosebiri? Căutaţi sa le reţineţi. Sculaţi-vă în picioare. Acum vedeţi (totul mai de sus. Parcă se desluşeşte mai; limpede relaţia lampă-cutie-direcţia umbrei. Mutaţi din nou scaunul mai spre stînga şi priviţi. Continuaţi astfel pînă cînd terminaţi înconjurul mesei şi ajungeţi iar pe locul de unde aţi început. Repetaţi înconjurul măsuţei privind îndelung, atent, însă punînd în locul cutiei, o dată un vas de lut nesmălţuit, altă dată o ceaşcă albă de ceai cu farfurioară şi liinguirţă, altă dată o sticla goală de lapte sau un borcan de stiolă gol. Din cînd în cînd aprindeţi şi lumina de cameră şi observaţi ce schimbări se produc.

Dacă aţi urmat ce v-am propus, cu seriozitate, pe îndelete, ou efortul de a observa totul şi a reţine deosebirile, aţi făcut primii paşi spre înţelegerea şi stăpînirea luminii. Spun „primii paşi" chiar şi pentru cei care au mai fotografiat cu lumină artificială!

Este oare foarte necesar sa revin la tonul didactic şi sa trag concluzii despre „efectul luminii care cade asupra unui obiect din diferite unghiuri... care se manifestă diferit pe suprafeţe diferite ... care îşi modifică prin mixaj ***cu*** altă lumină caracteristicile..."? Sînit convins că nu e necesar! Pot doar să vă îndemn să experimentaţi, să observaţi şi să reţineţi anumite concluzii esenţiale. Pat, dacă vreţi, să vă sugerez urnele exerciţii. Pot să vă împărtăşesc diin experienţa altora şi a mea penitru a vă arăta o „scurtătură" spre anumite rezultate. Lumina este deopotrivă atît de reală şi inefabilă, capricioasă şi ascultătoare, pămîn- teană şi eterică, sălbatică şi docilă, bună şi rea, încît nimeni nu o poate descrie. Trebuie să te apropii cu umilinţă de ea şi, ou răbdare, cu pasiune, să începi s-o cunoşti tu însuţi. Este singura cale spre succes. Pe aceasta vă îndemn s-o urmaţi. •

Primul pas după multe experienţe ou lampa de masă fixă sau mutată în diferite poziţii, este .achiziţionarea a două lămpi tip „reflector" cu abajur metalic de forma unei semii-sfere. Xntr-una se înşurubează un bec supravoltat de 500 w (Nitrafot) şi în cealaltă un bec obişnuit de 200 w (soluţia cea mai economică!). Amlbele lămpi sînt fixate pe suporturi cu coloană telescopică, pentru a putea fi «ridicate sau coborîte la înălţimea necesară, avînd şi o articulaţie reglabilă pentru a înclina lampa în sus sau în jos. Acesta esite „nucleul", a ceea oe am numit .atît de pretenţios „parcul de corpuri de iluminat". Este bine de ştiut că mulţi fotografi, chiar unii dintre cei mai buni,

mu depăşesc acest nucleu.

Se începe, ca la instrumentele muzicale, cu ***game,*** cu exerciţii gradate, metodice care se repetă pînă la perfecţie. Apoi se potate merge mai departe. (Chiar şi marii maeştri, muzicieni sau fotografi, continuă să facă game pentru a-şi păstra agilitatea, pentru a încerca drumuri, idei, tehnici noi şi a evita rutina).

Primele „game" se realizează ca o singura lampă şi sînt naturi moarte cu obiectele cele miai uzuale. De exemplu: 2 ouă, 3 mare şi un vas de lut. Trebuie să se obţină o .compoziţie armonioasă, echilibrată, sim^îă. Atmosfera să fie aceea a unor obiecte aşezate normal în apropierea unui geam prin oare pătrunde soarele. Trebuie să se sugereze „cotidianul". Vedeţi, chiar de la exerciţiul nr. 1, fotograful tirebuie să se obişnuiască să urmărească ceva, să lucreze avînd o intenţie artistică. Astfel el dezvoltă într-o strînsă îmbinare, cele două laturi ale fotografiei — cea tehnică şi cea creatoare. Exerciţiul va fi considerat executat perfect, numai atunci cînd se va fi atins desăvîrşirea tehnică (claritate, expunere corectă, gradaţie a tonalităţilor corespunzătoare, redarea veridică a texturii materialelor etc.) şi în acelaşi timp, ide ea şi atmosfera propusă în temă este sugerată întocmai de fotografia gata.

Insist asupra cerinţei „ideea şi atmosfera propusă în itemă să fie sugerată ***întocmai***/" fiindcă de multe ori se întîmplă să se realizeze fotografii foarte bune, care însă sugerează ou totul alte idei sau atmosfere decît cele propuse. Dacă se întmîplă aşa, exerciţiul trebuie considerai: ca nerezolvat şi trebuie repetat. De la început, fotograful trebuie să-şi impună o disciplină severă şi o autoexigenţă neiertătoare.

înainte de a trece la utilizarea celei de a doua lămpi, se va folosi un ***panou reflectant*** (din canton alb) cu care se vor lumina porţiunile de umbră. Se vor încerca diferite poziţii, pînă cînd se va găsi cea corectă

— atunci cînd lumina lămpii cade pe parnou şi este reflectată sub forma unei lumini difuze, mult mai slabe, înspre direcţia dorită. Marea calitate a panoului, în afară de difuzia fină a luminii, este faptul că deşi „luminează", nu produce umbre proprii (vizibile). Se vor face exerciţii comparative cu şi fără panou reflectant şi se vor trage concluzii. Vă asigur că veţi adopta panoul reflectant ca auxiliar preţuit în multe din lucrările dumneavoastră.

Acum se poate face iun pas hotăritor înainte: utilizarea şi a celei de-a doua lămpi. De ***ce este*** nevoie die o a doua sursă de lumină cînd noi sîntem obişnuiţi cu una? Ziua cu soarele, seara cu lampa din mijlocul camerei. Răspunsul e simplu, dar lung:

— Luminile amintite sînit puternice şi produc multă Lumină reflectată care „îmbracă" obiectele din aproape toate părţile.

— în viaţa de toate zilele vedem totul în mişcare sau din mişcare şi atunci nu remarcăm o anumită umbră sau 'lumină, fiindcă şi acestea sînt în permanentă mişcare şi alternare.

— Ochiul are capacitatea de a se adapta la lumină şi întuneric aşa că elimină în -mod automat marile contraste.

— Prin fotografiere se transformă o realitate tridimensională într-un plan bi-dimensiional şi pierzîndu-se adîncimea, aceasta trebuie sugerată într-iun fel prin lumină.

— Materialele fotosensibile „văd" realitatea miai contrastă decîţ este şi de aceea această eroare trebuie corectată cu lumină.

— în studio se re-creează (din întuneric, cu mijloace reduse, imperfecte) o anumită ambianţă luminoasă, se sugerează o anumită atmosferă» se subliniază o linie, o formă, un volum, se atrage atenţia asupra «nor anumite porţiuni — pentru toate acestea şi altele, fotograful nu are La dispoziţie decît luminile sale, chiar dacă le foloseşte în mod ilogic.

Nădăjduiesc că vă satisface răspunsul şi se poate trece, fără ezitări, la folosirea celei de a doua lămpi.

Cînd apar două personaje pe o scenă de teatru, fiecare îşi are rodul său bine, stabilit. La fel, trebuie să fie şi cu cele două lămpi fiecare trebuie să îndeplinească o altă funcţie. Care pot fi ***funcţiile surselor de lumină?*** Să repetăm: lumină principală; lumină secundară sau de umplere; lumină die contur; lumină generală difuză; Lumină de efect; Lumină de fundal.

De îndată ce intervine încă o lumină, trebuie să sie hotărască atît funcţia care se dă fiecărei lămpi, cît şi ***dozajul*** de intensitate, de putere, de strălucire, dintre lămpile cu funcţii diferite. Dacă priviţi atent în juirul dumneavoastră, veţi observa că fiecare obiect capătă formă şi volum prin faptul că este iluminat inegal: pe o parte este luminat mai puternic, pe cealaltă parte mai slab (numai cu lumină reflectată). Deci, prima „regulă" pentru a obţine volum, este că ***cele două lămpi trebuie să ilumintze obiectul cu străluciri inegale.*** Anume: o lampă va prelua funcţia de ***lumină principală,*** lumina cea mai puternică, determinînd ***graniţa dintre lumină şi umbră,*** care trebuie să rămână definitivă, aricite alte luminii s-ar aprinde. De aceea, plasarea luminii principale cere cea mai mare grijă fiindcă ea determină repartizarea deosebirilor de mărime dintre suprafeţele de Lumină şi umbră, direcţia umbrelor, aşezarea punctelor apicale (strălucirile cele mai intense de pe suprafeţele lucioase) şi, în acelaşi timp, liniile de demarcaţie, graniţele dintre lumini şi umbre, care, prin traseul lor pesite reliefuri şi adâncituri, sicot în evidenţă forme caracteristice, formează „muchii", creează geometria fundamentală a imaginii. Deci, a doua, „regulă" este: ***lumina principală se plasează astfel ca demarcaţia dintre lumini şi umbre să urmeze un traseu care să evidenţieze geometria caracteristică a obiectului.***

După ce s-a hotărît amplasarea Luminii principale, se poate aprinde ***lumina secundară.*** Deşi funcţia ei este foarte importanta, prezenţa ei s-ar putea asemui ou muzica de fond în timpul unui dialog dintr-o scenă de film. Spre deosebire de funcţiile independente, evidente, ale tuturor surselor de Lumină enumerate mai sus, lumina secundară are o funcţie ***complementară*** faţă de lumina principală. De aceea, intensitatea ei este miai mică şi amplasarea ei depinde de poziţia în care se află lumina principală. Funcţia ei este să ***umple*** cu lumină umbrele produse de lumina principală, fără a produce umbre propriii vizibile pe

obiect sau în cadru. Intensitatea m<ai miare sau mai mică cu care sauryt umplute umbrele, sau dozajul dintre lumiina principală şi cea secundară, determină contrastul. Dozajul se realizează prin apropierea sau îndepărtarea de obiect a lumini secundare, pînă. cînd se obţine gradul de contrast dorit. Deşi nu sînt un adept al regulilor, iată şi cea relativă la lumina secundară: ***Lumina secundară are o funcţie complementară, de umplere a umbrelor provocate de lumina principală. Direcţia şi distanţa ei faţă de obiect sînt dictate de gradul de contrast dorit şi se stabilesc în relaţie cu intensitatea şi amplasarea luminii principale.***

Se uşurează mult găsirea locului unde să se plaseze lumina secundară, dacă se imaginează traseul axului optic al obiectivului. Cele două luminii nu se plasează pe aceeaşi pante a acestui ax, ci pe părţi diferite şi anume astfel ca distanţele faţă de ax să nu fie egale, de obicei distanţa lumina secundara-ax fiind mai mică. De asemenea, înălţimea la cane se află cele două lămpi nu trebuie să fie egală, lumina secundară plasîndu~se în general la o înălţime mai mică. Din păoaite nu există formiuile matematice şi nici reţete pentru corelarea celor două surse de lumină. Efectul trebuie urmărit doar cu ochiul. Se vor evita „unghiurile moarte", adică acele porţiuni în care mu pătrunde nici un fel de lumină. De asemenea, se vor evita situaţiile în care cele două lumini se suprapun puternic precum şi cele în cane lumina secundara j>roduce umbre proprii sau anulează geometria creată de lumina principala. Lumina secundara va fi deplasată încet lateral, se va ridica 'şi lăsa în jos, se va apropia şi depărta de obilect, urmărind tot timpul rezultatele, pînă cînd, cu răbdare, se găseşte poziţia optima. în ceea oe priveşte dozajul, cunocîndu-se faptul că materialele fotosensibile tind să exagereze contrastele,' se va realiza în mod voit urn dozaj cu un contrast mai redus decît cel final, din fotografie.

Acum se continuă exerciţiile die natură moartă, de astă data ou două lumini. Trebuie să se profite de posibilităţile mai ample oferite de dozaj, pentru a se experimenta teme cu atmosfere mai deosebite. Totodată, trebuie gîndit şi la compoziţie, fiindcă schimbarea de atmosferă obţinută prin lumină, poate fi susţinută prin aranjamente adecvate ale obiectelor, care sa formeze geometrii corespunzătoare. Se pot alege acuim penitru fotografiat şi alte obiecte de forme şi din materiale cît mai deosebite, evitîndu-se, bineînţeles, acele „compoziţii" în care Kitsch-ul se ia la întrecere cu prostul gust. Va trebui să se fotografieze porţelan şi argintărie, diferite ţesături şi piele, stialărie, vase emailate şi oromate, legume şi fructe 'şi die aproape, cu secţiuni prin ele, descoperind o bogăţie de forme inedite), flori, cărţi şi instrumente de scris, unelte casnice şi - altele. Mereu trebuie recreată viaţa, găsită motivaţia pentru aşezarea anumită a obiectelor, făcută corelaţia cu un anumit tip de iluminare, ou un anume moment Jin zi, cu un eveniment în familie sau o sărbătoare, cu un anumit nemibru al familiei, ou un anumit nivel de trai sau concepţie de viaţă. 2ieiea ce ine înconjoară vorbeşte despre noi şi timpul în care trăim, iar otograful poate să le redea, imagimndu-şi o situaţie, alegînd, aşezînd
i luminînd obiecte. Aceasta este înalta şcoală a naturii moarte prin are fotograful îşi desăvîrşeşite puterea de creaţie şi măiestria tehnică.

După multe şi variate exerciţii cu cele două lumini, finalizate în olografii reuşite (unele chiar în format 30/40), fotograful este îndrep- âţit să pună întrebarea: Dar, în condiţiile în care se lucrează numai u două lămpi, este neapărat necesar ca funcţiile acestor surse de lutmină *î* se limiteze doar la „lumină principală" şi „lumină secundară, de umplere"? Desigur că nu! S-a văzut mai înainte că în unele cazuri funcţia de umplere poate fi preluată de un panou reflectant. Atunci cea de-a doua sursă rămîne liberă şi poate prelua orice altă funcţie găsită necesară sau potrivită. Iată tema unei noi serii de exerciţii cane pot duce la descoperiri dintre cele mai interesante şi utile!

Din proprie experienţă ştiu că este foarte greu să se depăşească faza de „nucleu" format din două lămpi. Totuşi mai este necesar un corp de iluminat mai deosebit: un ***proiector ctt lumină concentrată.*** Acesta poate fi folosit şi ca lumină principală, dar, mai ales, ca lumină de contur sau de efect. Acestea două din urmă, sînt de fapt contralumini, îndreptate din spatele obiectului înspre aparat, ivindu-se pericolul obişnuit la orice contralumină, de valoare a peliculei. Dar, indiferent de acest pericol (care poate fi evitat), lumina concentrată de proiector are calităţi proprii, deosebite de cele ale reflectoarelor obişnuite cu lumină difuză:

— lumina lor produce contraste mai puternice;

— ea formează umbre bine conturate;

— ea poate fi plasată de la distanţă, cu precizie, pe suprefeţe mici.

Din aceste motive ea favorizează o claritate superioară a imaginii
şi efectul ei este observat distinct faţă de lumina difuză, chiar mai puternică. Pentru imaginile în care esite nevoie de contraste mari şi claritate tăioasă şi pentiru efecte deosebite de lumină, trebuie recurs la proiector.

Esne bine de ştiut că lumina poate fi concentrată într-o oarecare măsură şi printr-un trunchi ide con montat pe rama reflectorului semisferic. Confecţionat din carton sau tablă subţire, cu diametrul mare spre reflector, în lungime de 30—40 om, acest dispozitiv simplu, la îndemâna oricui, poate înlocui um proiector la unele lucrări fără pretenţii mari. De asemenea, dacă fotograful posedă un proiector de diapozitive, îl poate folosi şi la fotografiat. Cu vremea, dacă fotograful se va obişnui într-atît cu lumina concentrată, încît nu se va putea lipsi de ea, desigur, că îşi va procura sau construi un proiector special. în acest caz se recomanda ca proiectorul să fie de mărime mijlocie, ou un sistem optic reglabil, format din oglinda concavă, lumină punctiformă şi lentile fixe şi nfobile. îmbogăţit cu o astfel de „sculă" preţioasă, orice fotograf amator poate realiza lucrări oare să rivalizeze cu cele ale profesioniştilor.

Dincolo de acest „nucleu lărgit" începe domeniul inabordabil de amatorii de rînd, dacă n-ar fi decît din considerente privind spaţiul, instalaţiile electrice şi costul lor ridicat.

Sna vorbit pînă acum numai de ***surse cu lumină permanentă*** şi, în ceea ce priveşte su/bieotul, numai de natura moartă alb-negru. S-a pro

cedat astfel fiindcă această combinaţie permite un studiu pe îndelete şi, în caz de nevoie, repetarea exeroiţiilor cu acelaşi aranjament de obiecte. Se pune astfel o bază solidă pentru înţelegerea fină a luminii şi a efectelor ei pe diverse forme şi structuri de suprafaţă.

Tendinţa modernă însă, care se face din ce în ce mai simţită, este trecerea la ***lumină de fulger electronic.*** Acest tip de iluminare în studio prezintă un mare număr de avantaje:

— consum scăzut de energie electrică;

— lumina puternică permiţînd diafragme mici care favorizează claritatea;

— se pot fotografia mişcările cele mai rapide;

— este o lumină caire se adaptează foarte bine la materialele color;

— se evită căldura produsă în studio de corpurile de iluminat cu volitaj mare;

— sistemele de comandă de la distanţă elimină păienjenişul de cabluri dintre prize şi corpurile de iluminat;

— expunerile pot fi computerizate;

— modelele nu miai sînt deranjate de lumina puternică, care îi face să se schimonosească, sau de căldura care îi face să transpire şi să-şi şteargă machiajul.

Industria de specialitate a început să livreze instalaţiile necesare, cu corpuri de iluminat capabile să producă wi larg evantai de tuburi ***şi*** intensităţi de lumină. Se fac progrese evidente din an în an şi fără îndoiala că studioul cu fulger electronic va înlocui în curînd studioul cu lumină continuă, după cum acesta din urmă a înlocuit vechile studiouri cu arc voltaic sau cu pereţi de sticlă prin care pătmndea lumina de zi.

întrempem aici cele relatate despre fulgerul electronic, fiindcă mai revenim la el în capitolul următor.

Să ne întoarcem în studiourile au lumină permanentă şi să amintim cîteva aspecte referitoare la ***color.*** Mai îratîi o problemă tehnică: ***temperatura de culoare a luminii.*** Pentru redarea corectă a culorilor se cere ca ***toate sursele de lumină să emită aceeaşi temperatură de culoare,*** măsurată, după cum se ştie, în grade Kelvin. La filmele color negative tip „mask“ nu există două (sau trei) emulsii diferite pentru „lumina de ***zi“*** sau „lumină artificială", cum sînt cele ale filmelor reversibile pentru diapozitive. Totuşi cerinţa ca toate sursele de lumină să emită aceeaşi temperatură de culoare rămîne în picioare, fiindcă filtrajul nu poate corecta diferenţele de temperatură de culoare din porţiuni diferite luminate cu surse care emit, de fapt, culori diferite de lumina.

Becurile cu incandescenţă se uzează relativ repede şi „îmbătrînirea" se manifestă prin scăderea numărului de grade K, emisia de lumină devenind mai galben-portocalie.

Filmele reversibile pentru lumină incandescentă, sînt acordate la ***3*** 200°K. (Există un singur film,, Kodachrome tip A, pentru lumina artificială, acordat la 3 400°K). Dacă reţeaua este prea încărcată, chiar becurile noi speciale, marcate 3 200°K, nu se ridică la această temperatură de culoare şi apare în diapozitiv o

dominanta „inexplicabilă". De aceea, periodic trebuie controlată temperatura de culoare a fiecărei surse, descoperite din timp semnele de „îmbătrînire" ***şi,*** înainte ide fiecare şedinţă de fotografiat, să se controleze tensiunea pentru a putea interveni cu filtrajul necesar.

Pe die altă parte trebuie ştiut că ***iluminarea pentru color*** diferă de cea pentru alb-negru. Amintesc adevărul arătat la capitolul respectiv, ***mume*** că fotografia color se bazează pe culori, scopul iluminării fiind cel de a favoriza îmbinarea, contrastul, armonia dintre culori. Penitru a se conforma acestui scop, iluminarea se va bazia pe un dozaj **compensa**tor, cu multă lumină difuză, evitîndu-se efectele puternice şi contrastele mari. Mulţi fotografi color îşi construiesc schema de iluminare, pornind de la o lumină general difuză foarte apropiată de axul optic al obiectivului, completînd-o apoi (dacă găsesc necesar) doar ou accente discrete care să evidenţieze vreun volum sau formă.

La iluminarea color, lumina de fundal capătă o însemnătate mult mai mane decît la iluminarea pentru alb-negru. Ea trebuie ®ă fie atent balansată cu lumina de pe subiect, pentru a se evita descompunerea culorii alese pentru fundal, care ocupă de obicei o suprafaţă relativ mare în imagine.

APARATE - TREPIED - ACCESORII

Despre aparate s-a discutat. Sînt convins că cele mai $_{M}$siavante“ considerații niu-1 vor putea determina pe amator să fotografieze cu alt aparat decîit cel pe care îl posedă, iar profesionistul va continua să lucreze cu aparatul pe care îl .are în inventar. Dar trepiedul? Este sau nu este el necesar? în general se lucrează cu trepied în studio. El este indispensabil aproape pentru toate subiectele. El asigură calitatea tehnică şi încadrarea pţgcisă a imaginilor făcînd posibile toate acele reglaje fine şi înclinări subtile ale aparatului. El este centrul în jurul căruia se organizeaza schema de iluminare, oare îşi păstrează valabilitatea numai dacă este privită din aoest punct fix. Iată dar raţiuni foarte temeinice pentru utilizarea lui.

Prima cerinţă pentru un bun trepied de studio este soliditatea. Atunci cînd este fixat într-o anumită poziţie, să putem fi siguri că el rămîne în acea poziţie şi ca mu se va mişca pînă la şi în timpul expunerii.

A doua cerinţa este posibilitatea de a se fotografia din orice poziţie a aparatului. De preferat sînt trepiedele de mărime mijlocie, cu picioare telescopice groase reglabile pînă la o anumită înălţime, avînd şi o coloană centrală caire poaite fi ridicata şi coborîtă.

Mă simt dator să arăt că la portret şi fotografie de modă, mai ales cînd se lucrează cu instalaţii de fulger electronic sau cu lumini foarte pute nice, cu aparate de format 6/6 sau 24/36, mulţi fotografi nu mai folosesc trepiede. Ei şi modelele lor obţin astfel o mai mare libertate de mişcare, ceea ce împrumută fotografiilor mai mu/lt dinamism şi o impresie de „impromptu", de „surprins pe

viu". însă fotograful care îndrăzneşte să lucreze astfel, trebuie mai mtîi să fie un mare meşter al luminii.

Dintre accesorii, ***parasolarul*** trebuie menţionat pe primul loc. Lucrîn- du-se cu filme paneromatice la lumina gălbuie a oeourilor cu incandescenţă, în general nu este nevoie de ***filtre de culoare.*** Totuşi, pentru unele compoziţii sau fotografii de modă, cînd este nevoie să se separe mai bine unde culori (în fotografia alb-negru), este bine să se aiba la îndemînă o trusă de filtre din care să nu lipsească filtrul albastru şi cel verde. Pentru portretele de femei (miai ales pentru cele trecute de o „anumită" vîrstă) şi de copii, este uneori nevoie de un ***filtru de difuzie*** tip Duto. Gînd se fotografiază cu aparatul pe trepied, este necesar un ***declanşator flexibil,*** de preferinţă lung. Pentru calcularea cît mai precisă a expunerilor, bazate pe măsurători separate în umbre şi lumini, se recomandă un ***exponometru*** de calitate, chiar dacă aparatul este prevăzut cu unul.

FUNDALURI ŞI RECHIZITĂ

Fie că se lucrează în studiouri special amenajate, fie în cele improvizate, fundaturile sînt întotdeauna o problemă deschisă. Desigur ca se recomandă şi se preferă fundaluri neutre, care sa nu atragă privirile. Ele însă intră ^în calculul echilibrului de tonalităţi (sau de culori) din imagine, aşa că ele trebuie luminate, lăsate în umbra, sau să fie negre. Cea mai simplă soluţie este un pamou mare, acoperit pe o parte cu pînză albă şi pe cealthă parte cu pînză neagră. (Pentru studiourile improvizate, pînzele albă şi neagră se prind sus şi jos de cîte o stinghie lungă de 2 m ca să se poată păstra sul şi atunci cînd se fotografiază, se dles- făşoară şi se prind lia locul potrivit de un cui). Pentru marile studiouri există suluri lungi de hîrtie specială, de diferite culori, care se trag dintr-un rastel plasat sub plafon, pînă peste podea, eviitîndu-se astfel linia supărătoare formată de unghiul dintre perete şi podea. La naturi moarte sau la fotografierea de obiecte mici, tot penitru a evita linia de demarcaţie dintre un fundal vertical şi planul orizontal pe care se plasează obiectele; se utilizează un carton subţire sau o coala mare de hîrtie, care se aşază pe masă şi apoti se curbează lin în sus pentru a forma fundalul.

Dacă există un proiector cu sistem optic, se pot decupa din tablă subţire sau carton diferite forme geometrice care se pot proiecta ca umbre pe un fundal alb. Imaginaţia fotografului, temperată de bun gust, va sugera nenumărate posibilităţi de a crea fundaluri potrivite, chiar şi penitru color.

Dată fiind marea varietate de subiecte ce se pot fotografia într-un studio, esite greu să se enumere obiectele de rechizită necesare. Totuşi se poate spune ca pentru[1] fotografierea de obiecte este nevoie de o masă (nu prea mare — la nevoie se poate pune pe ea o planşetă de desen mai mare), de preferinţă cu posibilitatea de înclinare a taMei de sus. Pentru portret, cap sau bust, o banchetă joasă, lungă, pe care modelul se poate aşeza relaxat şi un scaun cu rezematoare joasă, eventual cu braţe. Pentru portret întreg, lucrurile se

complică. Noroc că trăim într-o etapă din istoria fotografiei în carie s-a ajuns la simplitate şi nu se mai folosesc coloane de stiluri dubioase, trepte, draperii, mobile „antice" etc. Fotograful care şi-a improvizat situdioul acasă este favorizat penitru că poate recurge la mobilierul existent şi întotdeauna va găsi în dulapuri ceea ce îi trebuie. Fotograful prevăzător dintr-un studio permanent trebuie să adune încetul cu încetul obiecte de rechizită — 2—3 eşarfe, basmale etc., cîteva „bijuterii", vaze de flori, nu trebuie uitate jucăriile pentru copii, măcar o cravată (!) şi alte mărunţişuri. După ce se fotografiază, nimic mu se aruncă.Cine ştie cînd se vor mai folosi. Fotografia color pune problema „petelor de culoare" — obiecte şi materiale în culori diferite — atît de necesare uneori penitru a completa o armonie sau a rupe o monotonie. Rechizită a fost doar amintită pentru ca ea să devină o preocupare. Adesea o piesă potrivită de rechizită poate salva o fotografie.

Studioul este prin excelenţă ***domeniul portretului.*** La nivelul unei cărţi despre măiestrie fotografică sînitem îndreptăţiţi să punem întrebarea: Ce contribuie la realizarea unui portret bum? Iată cîteva puncte de vedere. Cel care este fotografiat va găsi că portretul său este bun dacă va corespunde cu imaginea pe oare el şi-a format-o despre sine: să-l arate maii atrăgător, mai interesant, şi după o anumită vîrstă, mai tînăr. Cel care face fotografia, va considera că portretul este bun dacă a reuşit să realizeze o imagine care satisface toate cerinţele tehnice, cu lumini bine plasate care produc şi un joc interesant de efecte, astfel că fotografia lui poate fi atîrnată cu cinste în orice expoziţie. Rudele şi prietenii modelului vor evalua calitatea portretului pe baza asemănării. PuMicul anonim va aprecia portretul văzut printre alte zeci, numai dacă va fi atras de ceva deosebit în aspectul fotografiei şi dacă imaginea îi va „spune" ceva. Făcînd suma diferitelor cerinţe, se poate conchide că un portret bun trebuie: să îmmănuncheze etaloane tehnice superioare;

să prezinte modelul în mod favorabil, dintr-un unghii şi într-un moment oare îi este caracteristic; imaginea să posede atracţie vizuală datorită unei compoziţii interesante, originale; să aibă putoare de expresie, de comunicare, de generalizare, să releve o trăsătură, o atmosferă, o părere. Acestea sînt condiţii suficiente pentiru a faoe cu un model obişnuit, într-un studio obişnuit, un portret bun.

Dar, în afară de cele arătat mai sus, mai există ceva. Există un maxe secret care stă la baza reuşitei oricărui portret: relaţia dintre fotograf şi model. Qpriţi-vă în faţa vitrinelor studiourilor comerciale de portret. Majoritatea fotografiilor sînt bune, plac. Se vede că sînt făcute de un meşter bun, stăpîn pe meseria lui. Privind mai atent, veţi observa că există o asemănare nu ţiumai în felul în care sînt ireali za te fotografiile, dar chiar şi între cei reprezentaţi în fotografii. Normal! Fiecare meşter îşi are propriul lui stil şi fiecare fotograf îşi imprimă (chiar fără să ştie) personalitatea sa pe chipuil modelului. Priviţi mai îndeaproape ochii celor din fotografii. Se spune că „ochii sînt oiglinda sufletului", însă cei din fotografii nu oglindesc nimic. Portretele devin astfel asemănări exterioare, mai mult sau mai puţin decorative. Din nou, normal! Fotograful n-a cunoscut modelele pe care le-a fotografiat şi, în afară de „priviţi aici", „zîmbiţi", „nu mişcaţi", n-a avut timp să mai spună altceva, n-a existat decît o relaţie meşter-client. Aceasta nu este o relaţie favorabilă penitru un portret reuşit.

Un bun fotograf de portret, în afară de cunoştinţe tehnice şi artistice, trebuie să posede dariull de a face modalele sale să se simtă bine, nestiingherite, normal. El trebuie să aibă o cultură generală suficientă pentru a putea conversa degajat cu cei mai diferiţi oameni, suscitîndu-le interesul, curiozitatea, aprobarea sau dezaprobarea, pumîndu-le întrebări ca să vadă cum reacţionează, făcîndu-i să se simtă altfel decît „ca la fotograf". în tot acest timp, el îi observă, îtncepe să-i cunoască, recunoaşte anumite mişcări, înclinări ale capiului, gesturi, care le sînt caracteristice. Atmosfera dintre ei începe să se încălzească — nu mai sînt nişte străini.

Tot pentru încălzirea atmosferei, unii fotografi au la îndemînă un magnetofon şi .aleg o muzică potrivită, oferă o ţigară, o cafea; uni strop de alcool face minuni. In timpul conversaţiei, fotografului i se desluşesc diferite modalităţi de a fotografia, îi apar soluţii tehnice. Modelul este gata să colaboreze fiindcă fotograful nu-i cere nimic -altceva deeîtt să fie el însuşi.

Mari portretişti, ca Yusuf Karsh, Richard Avedon şi Irving Penn, Hedy Loffer, Edmund Hofer sau Liana Grill, cunosc valoarea creării acestei relaţii, a acestei atmosfere de înţelegere reciprocă, fără care nu se poate realiza un portret bun, adevărat, care să exprime deopotrivă personalitatea modelului şi părerea fotografului. Abia după stabilirea aoestei relaţii şi pe baza ei, încep să se rezolve (mai uşor) problemele tehnice, de iluminare, găsirea decorului sau a tonalităţii fundalului, atitudinea modelului, soluţiile foto compoziţionale.

în procesul de fotografiere, fiecare pas, fiecare decizie trebuie să aibă o motivaţie. De ce alegi pentru expunere cuplul 1/250-8 şi niu 1/60-16? De ce

aşezi modelul în profil? De ce luminezi fundalul? De ce... de ae...? Mereu se pun întrebări şi se caută cele mai bune răspunsuri. De fapt, punerea întrebării este o operaţie mai grea decît găsirea răspunsului, iar calitatea fotografiei depinde de numărul şi ingeniozitatea întrebărilor. Vi se pare prea cerebral? Deloc! Tocmai sensibilitatea artistică, fantezia creatoare, originalitatea personalităţii, sînit la originea întrebărilor de calitate. Relaţia fotograf-model este etapa în care se satisface curiozitatea şi încep să se concretizeze răspunsurile. Fără această etapă se pot da răspunsuri greşite, se cade într-o nuitină bazată pe impresii STAS şi modelele capătă ochi în care nu se oglindeşte sufletul.

Adesea fotograful, atât cel profesionist, cît şi amatorul, trebuie să se deplaseze să facă portret acasă la model, la locul de muncă sau altundeva. Pentru astfel de cazuri, fotograful trebuie să se gîmdească la un ***studio transportabil.*** Bineînţeles, că nu se va putea transporta la faţa locului întregul echipament din studio. Trebuie să se găsească soluţia unui „minim îndestulător".

Fotograful îşi va confecţiona (după o perioadă de experienţă) cutii, truse şi huse, ou minere, pentru a avea un „bagaj" cît mai compact, uşor transportabil şi care să apere utilajele (mai ales, becurile!) de stricăciuni, chiar dacă în timpul transportului ele ar fi zdruncinate sau lovite. Cu simţ de prevedere şi ingeniozitate, fotograful va putea instala oriunde un studio care să-i permită realizarea de lucrări de calitate.

Nu trebuite să sie uite că scopul deplasării este realizarea de portrete în ambianţa caracteristică a modelului. De aceea, se va da o atenţie deosebită fundalului precum şi unor obiecte sau mobile care se află, de obicei, în preajma lui. Lumina, de asemenea, trebuie să rc-crecze ambianţa luminoasă familiară, fără a se utiliza efecte neobişnuite.

înrudit ca gen ou- portretul de studio, însă cu scopuri diferite, este ***fotografia de modă.*** Din ce în ce mai specializat şi sofisticat, acest domeniu în plină expansiune, atrage pe cei mai buni fotografi. Fotografiile lor, bazate pe cele mai originale idei, desăvîrşiite ca tehnică şi de un bun şpst foarte rafinat, lansează linia nouă a modei, ba chiar noi stiluri de viaţă. Exigenţele în ceea ce priveşte calitatea şi originalitatea acestor fotografii cresc din ap în an. De aceea, baza tehnică este forţată să satisfacă cerinţele cele mai năstruşnice şi fotograful trebuie să fie asistat de o echipă din ce în ce mai mare, formată din electricieni, decoratori, coafori şi machiori, proiectanţi şi realizatori de decoruri, croitori şi oameni specializaţi în procurarea a tot felul de obiecte de rechizită, începînd cu cercei şi poşete şi terminînd cu animale vii şi împăiate.

De cea mai mare însemnătate este alegerea tipului celui mai corespunzător de manechin care îmbracă toaletele de seară sau îmbrăcămintea de sport, mantoul sau costumul de ştrand, rochia de lucru sau puloverul de schi.

Din cele arătate pînă aici despre fotografia de modă, cred că v-aţi convins că ea depăşeşte limitele fotografiei curente. Vă sfătuiesc, totuşi, să priviţi şi să analizaţi cît mai multe fotografii de modă din revistele specializate bune. Se pot

învăţa multe. Nu pentru ca dumneavoastră să vă avîn/taţi în acest domeniu (nu se ştie niciodată!), însă se pot culege unele sugestii utile pentru-portretistica pe care o faceţi — o atitudine deosebită, un gest, un efect de lumină, o soluţie pentru aşezarea mînilor, o rezolvare compoziţională. Este unul din mijloacele cele mai bune pentru a ţine pasul cu ce este „modern".

DOUĂ CONCEPŢII DIAMETRAL OPUSE:
FULGERUL ELECTRONIC ŞI LUMINA
EXISTENTĂ

între cunoscuta frază a renumitului Henri Cartier-Bresson: „nu se lucrează cu Blitz, dacă n-ar fi decît din respect faţa de lumina existentă, chiar dacă aceasta lipseşte", şi sistemul de lucru al raultor fotoreporteri care fotografiază totul numai cu fulger electronic, există nenumărate situaţii şi posibilităţi intermediare. Absolutizarea sau respectarea orbească numai a unor anumite reguli şi procedee nu face niciodată casă bună cu calitatea.

Ideea folosirii scînteii electrice ca sursă de iluminare fotografică este veche. W. H. Fox Talbot (1800—1877) a vorbit despre ea încă din anul 1851. Pe baza invenţiei din anul 1929 a lui J. Ostermeier, privind combustia de fire sau folii de aluminiu în oxigen în interiorul unui bulb de sticlă, în deoeniuil 1930 -40 s-au răspîndit aşa-numitele becuri „ vacu- blitz“ cu aprinde „^citrică. Ele s-au bucurat de mare succes şi au evoluat spre mim-miniaturizarea de azi sub forma de „magi-cube". într-un cubuleţ cu dimensiuni minuscule se află 4 becuri cu 4 reflectoare, oare se descarcă pe rînd sincron cu declanşarea obturatorului, pro- ducînd destulă energie luminoasă pentru a asigura fotografii alb-negru sau color bine expuse, în orice încăpere de mărime mijlocie, la mişcări rapide. După oe s-au făcut cele 4 expuneri, magi-oube-ul... se aruncă. Nu mai poate fi refolosiit. Luînd cu sine cîteva ambalaje compacte de magi-euburi, care rau cântăresc mult şi nu ocupă spaţiu, orice fotograf poate pleoa liniştit la drum, ştiind că în cel puţin o suta de situaţii dificile el va putea realiza imagini bune, fără bătaie de cap.

O problemă care trebuia rezolvată, şi părea că prezintă mari dificultăţi, a fost sincronizarea arderii foliei din vacublitz ***(care*** dura aproximativ 1/40 s), cu expunerea. La început se lucra pe sistemul 1—2—3, folosit pînă atunci pentru fotografiatul ou praf de magneziu arzînd liber. Aparatul era reglat la B. La „1“ se deschidea obturatorul, La „2“ se aprindea vaoublitz-ul printr-un contact electric manual şi la „3“,

după oe se produsese lumina, se închidea obturatorul. Ţinînd aparatul într-o mînă şi vacublitzul ciu reflectorul şi bateria în cealaltă mînă, vă închipuiţi oe repede trebuia numărat 1—2—3, pentru oa fundalul, dacă era cît de cît luminos, să nu iasă mişcat. Pîna să se ajungă la soluţia simplă a ooTutactelor electrice interioare, cu care azi se construiesc aproape toate aparatele, s-au înoercat tot felul ide dispozitive „ingenioase". S-a ajuns chiar, cu un mecanism rudimentar cu .arc şi şurub de reglare, să se plaseze o expunere de 1/1 000 s, înăuntrul timpului de 1/40 s, anume în vîrful de intensitate al arderii. Astfel s-au realizat prima dată celebrele fotografii cu stropul de lapte căzînd care, în contact cu suprafaţa laptelui, formează acea coroană simetrică precum şi imaginea cu scurtul jet de sifon surprins î!n drum spire pahar. D'in acea vreme ne-a rămas expresia „a îngheţa mişcarea". în ciuda tuturor dificultăţilor inerente oricărui început, mai ales fotoreporterii oare se chinuiau cu dispozitivele rudimentare, ne-au liăsat un mare număr de imagini deosebit de interesante, considerate în acea vreme oa realizări „de vîrf" sau curiozităţi.

Un alt dnum pe oare sna mers pentru suibjuigarea scînteii electrice în scopuri fotografice, a fost descărcarea într-un tub încărcat cu un gaz sau amestecuri de gaze, în urma cercetărilor întreprinse încă din anul 1925 de A. şi L. Seguin, continuate în 1935 de M. Laporte şi, în sfîrşit, cu rezultate practice bune obţinute prin ameliorările lui H. E. Edgerton în amiul 1939.

Descărcarea în gaze produce o lumină foarte puternică, aotiniică, care durează uin timp extrem de scurt — de ordinul miimilor de secundă. Este vorba de cunoscutul „fulger electronic". Primele fulgere electronice, fabricate în Anglia, au fost de dimensiuni mari, greoaie şi grele, cîntărind cîteva kilograme bune. Repede însă ele au înoeput să evolueze pe calea modernă cunoscută a miero-miniaturizării, itranzistlorizării şi computerizării, ajuwgînd astăzi să fie mici, compacte, uşoare, cu o mare fiabilitate şi eficienţă.

Eficacitatea sau „puterea" unei lămpi-fulger este indicată pentru fiecare tip, printr-un număr-ghid. Pe baza acestuia se fac calculele necesare pentru reglarea expunerii aparatului. Calculul este foarte simplu. Timpul util de expunere este, de fapt, durata luminii lămpii fulger. Dacă s-ar fotografia cu aparatul deschis, în întuneric complpt, negativul ar fi impresionat numai în timpul cît durează fulgerul. Sînt totuşi rare cazurile cînd se fotografiază cu lampa fulger pe întuneric complet. Orice lumină parazită este înregistrată pe negativ, mai slab sau mai tare, şi de aceea lumina fulgerului trebuie să fie cuprinsă între parantezele unui timp de expunere cît mai scurt.

La aparatele cu obturator central (tip Compur etc.) se poate perfect sincroniza lumina fulgerului chiar şi cu timpul cel mai saurt (de obicei 1/500). La aparatele cu obturator cu perdea, sincronizarea cu un cîmp scurt este miai dificila, deoarece după cum se ştie, la timpii scurţi expunerea se face 'printr-o fantă îngustă în perdea care trece succesiv peste negativ într-o mişcare de translaţie. La lumina fulgerului, în acest caz, nu se înregistrează pe negativ decît porţiunea de fantă care în acel moment se găsea într-o anumită poziţie, dar nu întreaga suprafaţă a negativului. Numai la timpii mai lungi (1/30 şi mai

mult) obturatorul cu perdea descoperă întregul negativ. în aceste condiţii, la lumină relativ puternică la subiectele în mişcare, apare neclaritate de mişcare. De aceea producătorii de aparate au căutat să reducă timpii de expunere pentru fulger, ajungîndu-se astăzi, la unele aparate, la 1/125 s. Pentru majoritatea subiectelor, această performanţă este mulţumitoare. Deci, timpul de expunere reglat la aparat, ne interesează numai din punctul de vedere arătat miai sus şi nu initră în calculul „expunerii". La calcul ne interesează doar următoarele elemente:

— sensibilitatea filmului cu care este încărcat aparatul;

— numărul-ghid al lămpii fulger;

— distanţa lampă-subiect. *

Rezultatul pe care îll obţinem este deschiderea diafragmei. Numărul- ghid este dat pentru o anumită sensibilitate de film. El se împarte cu numărul cane exprimă distanţa în metrii. De exemplu: numărul-ghid este 16—20° DIN; distanţa este 4 m. Atunci 16/4 face 4; deci diafragma va fi reglată ,1a 4 pentru filmul corespunzător numărului-ghid. Dacă se lucrează cu un film de altă sensibilitate, se va oonsidera un ak niuimăr- ghid.

Este bine ca fiecare să-şi determine singur numărul-ghid al lămpii fulger cu care fotografiază. N-aş vrea să afirm că unii producători exagerează puterea lămpilor lor. Dar, după cum se ştie, aspectul negativului alb-negru (mai ales depozitul argentic şi gradaţia) depinde de developare — compoziţia revelatorului, temperatura lui şi timpul de developare. De aceea se va face o serie de încercări în următorul fel: se va fotografia un subiect olbişnuit plasat la o distanţă determinată, ou filmul cu care se lucrează în mod curent. Prima expunere va fi dată cu diafragma care rezultă luînd ca bază numărul-ghid indicat de producător. Urmează două expuneri cu diafragme miai mici. De exemplu dacă prima expunere s-a făcut cu 5, 6, următoarele vor fi cu 8 şi 11. După aceea ^se mai fac două expuneri cu diafragme mai mari (au 4 şi 2,8). După ce se developează acest test-film în condiţiile obişnuite, se va putea constata dacă numărul-ghid recomandat de producător este corect, sau dacă trebuie ales altul mai miare sau mai mic. De obicei, producătorul recomandă o prelungire a timpului de developare cu 50 la sută. Totuşi, cel oare realizează pe acelaşi film atît expuneri cu lampa fulger, cît şi în condiţii normale, nu poate să se conformeze acestei recomandări care i-ar compromite expunerile fără lampă fulger. De aceea, el trebuie să aibă ca oază un număr-ghid care corespunde condiţiilor sale normale de developare.

De asemenea, va trebui să controleze dacă numărul-ghid corespunde cu marca şi sortimentul de film color cu care lucrează de obicei. Aceste teste se fac imediat după achiziţionarea lămpii fulger şi numărul-ghid va fi reţinut. De obicei, lămpile fulger sînt prevăzute cu un disc sau inel de calcul al expunerilor. Acest dispozitiv se va regla la sensibilitatea filmului. După oe se măsoară distanţa lampă-fulger, cifra corespunzătoare de pe inelul distanţelor

este plasată în dreptul unui ghidaj şi apoi se va putea citi rezultatul pe inelul diafragmelor.

în ultima vreme a început să se echipeze lampa-fulger cu un mini-computer care determină automat expunerea. Lumina fulgerului reflectată de subiectul -ales, acţionează asupra unui senzor din lampă care reglează durata de ardere a fulgerului în funcţie de puterea luminii refleotate. Dacă aceasta e puternică, „fulgerul" va dura numai 1/10 000 s şi, dacă este mai slabă, fulgerul va fi întrerupt abia după 1/500 s. Computerul foarte sensibil pare să dea rezultate excelente în fotografia rapidă de instantaneu cînd nu este timp pentru calcule, oiricît de simple ar fi acestea. Este suficient ca diafragma să fie reglată la o deschidere aproximativ corectă, lăsînd computerul să determine de la caz la caz durata corectă a fulgerului.

Mai trebuie ştiut că lumina lămpii fulger este acordată la culoarea luminii de zi, adică la 5 900°K. Aceasta înseamnă că atunci cînd se lucrează cu film color „lumină de zi“ nu este necesar nici un filtru. Totuşi, la unele mărci de filme, s-ar putea ca rezultatele să capete o uşoară dominantă de albastru. Dacă apare această dominantă, se recomandă utilizarea unui filtru U.V. sau, dacă albastrul este mai puternic, un filtru galben deschis (de culoarea paiului). Cu filmele alb-negru nu se utilizează nici un filtru. Un parasoiar este întotdeauna bine venit.

Acum, după ce se cunosc caracteristicile lămpii-fulger ca unealtă de lucru, să încercăm să vedem cum poate fi folosită ca mijloc de creaţie. Deosebirea hotăritoare dintre lumina lămpii fulger şi cea a becului cu filament incandescent în ceea ce priveşte creaţia fotografică esite durata de ardere. Becul poate fi aprins şi stins după dorinţă, el poate fi aşezat în cele mai diferite poziţii şi fotograful are răgazul să urmărească efectul produs, să modifice aşezarea, să aranjeze lumina cu minuţiozitate. Efectul luminii-fulger, care durează o mică fracţiune de secundă, nu poate fi văzut decît pe fotografia gata. De aceea, cei care vor să obţină efecte deosebite ou lampa-fulger, trebuie să se obişnuiască mai întîi să lucreze ou becuri cu ardere continuă. Ei trebuie să se exerseze să „ghicească" rezultatul produs de fiecare poziţie a lămpii cu ardere continuă şi, mai târziu, a combinaţiei mai multor lumini de la distanţe şi din unghiuri diferite. Fără aceste exerciţii făcute metodic şi fără imaginaţie, nu se vor putea obţine rezultate valoroase cînd se va fotografia cu lampa-fulger. Fotograful trebuie să ajungă să-şi „închipuie" ou cît mai multa precizie rezultatele pe care le poate obţine prin aşezarea în diferite poziţii a lămpilor-fulger.

Cele mai multe fotografii, dar şi nu cele mai bune, se fac cu lampa- fulger montată pe o şină lingă aparat sau, în cazul lămpilor mai mici, introduse într-un locaş special deasupra aparatului. Unele aparate au prevăzut chiar în carcasă un spaţiu sub formă de reflector cu sursă de lumină. La aparatele mai moderne locaşul de deasupra aparatului are contact electric încorporat, astfel că nu mai trebuie făcută legătura prin cablu la borna de sincronizare. Deşi această cuplare strînsă a aparatului cu lampa este foarte practică, lumina care se obţine este

însă plată, fără umbre. Penitru fotografii de rerportaj, de instantaneu, de evenimente în familie, pentru multe fotografii documentare, de arhitectură, tehnice etc., este singura modalitate posibilă şi faptul că totuşi s-a obţinut
o fotografie corect expusă, clară şi s-a „îngheţat-" o mişcare, s-a surprins un moment, un gesit, o mimică, toate acestea trebuie să ne mulţumească.

De îndată ce se desprinde lampa de aparat, se pot realiza efecte deosebite. în primul rînd se poate obţine ***lumină indirectă, reflectată.*** în loc ca fluxul luminos să fie direcţionat spre subiect, el este îndreptat, în ***celle*** mai multe cazuri, spre tavanul încăperii, pe care îl iluminează puternic. De aici se răspândeşte în încăpere lumină reflectată, difuză, care îmbracă totiuil într-o lumină duloe, cu umbre transparente. Fotografia nici nu mai are aspect de imagine realizată cu lampă-fulger, ci mai degrabă de fotografie făcută în aer liber, într-o umbra luminoasă. Felul în care lampa este ţinută în mîna stîlngă, depinde de înălţimea camerei, dimensiunile ei şi culoarea zugrăvelii.

în calculul diafragmei cu care se fotografiază trebuie ţinut seama de distanţa totală parcursă de lumină de la sursă pînă la subiectul principal. Prin urmare, în cazul nostru distanţa este lampă-tavan, plus distanţa tavan-subiect. Dacă se fotografiază într-o încăpere mare, înaltă, s-ar putea ca rezultatul calculului să indice o diafragmă mai mare decît cea a aparatului. De aceea se prefera încăperi mici sau mijlocii ou tavanul jos, ou zugrăveli de culoare deschisă sau lămpi-fulger foarte puternice. Pentru a scurta distanţa, lampa va fi ţinută cu mîna cît mai întinsă, drept în sus. Se pot obţine efecte deosebite după cum fluxul luminos va fi îndreptat spre mijlocul tavanului, porţiunea de tavan din faţa sau din spatele subiectului, sau spre un perete. Dacă se fotografiază în încăperi mai mari sau chiar în aer liber, se poate utiliza un panou sau o coală mare de hîrtie albă poziţionată astfel înspre subiect, încît să arunce lumina reflectată în direcţia dorită.

Penitru subiecte ca evenimente în familie, joaca copiilor, portret etc. este de preferat această lumină învăluitoare, deşi mai slabă, luminii directe a lămipii-fuliger.

Dar chiar lumina directă a lămpii-fulger poate fi ***difuzata*** prin acoperirea reflectorului cu o pînză alba subţire, tifon saiu alte ţesături subţiri şi rare. La calicului diafragmei trebuie ţinut seama de aceasta şi, după caz, se va mări deschiderea cu '/< sau 1/2» penitru a evita unele subexpuneri.

Cînd se fotografiază cu ***o singură lampa-fulger ţinută în mînă,*** poziţia cea mai potrivită penitru majoritatea subiectelor esite cea cunoscută sub denumirea de ***poziţia de 45°.*** Bineînţeles, că în căzui de faţă noţiunea de „45° " este luată în sensul cel mai lairg, însemnînd că lumina va cădea asupra subiectululi oblic de'sus, din faţă şi dintr-o parte. Se obţine astfel o iluminare armonioasă care scoate în evidenţă relieful şi proiectează umbra subiectului lateral în spate şi în jos. Fiind o iluminare des folosită, ea trebuie bine exersată. Mai greu este atunci cînd lumina trebuie dată dinspre dreapta spre stînga (ca în cazul unor portrete trei-sferturi sau profil cînd modelul priveşte spre derapta) şi lampa ar trebui ţinută cu mîna dreatpă, iar aparatul cu cea stîngă. De cele mai dese ori se află însă prin apropiere cineva care nu va obiecta să ţină lampa dacă este rugat.

Pentru fotografiile care se fac cu lampa separată de aparat, este nevoie de un cablu ide extensie oare se intercalează între cablul scurt ataşat la lampă şi borna de sincronizare a aparatului. Unul sau mai multe asemenea cabluri este bine să fie achiziţionate odată cu lampa.

Abia cînd iluminarea se face ***cu două lămpi,*** se poate produce o -iluminare mai variată, cu efecte mai interesante. Fiind de obicei vorba de fotografii care se fac „în viteză", fără posibilitatea unor pregătirii elaborate, de instantanee „aranjate", să încercăm să trecem în revistă cîteva posibilităţi de iluminare şi schemele cel mai frecvent utilizate. în primul rînd trebuie stabilit de la început, căreia dintre cele două lămpi i se va rezerva rolul de lumină principală, celei de a doua dîndu-i-se funcţia de:

1. lumină secundară (de umplere), 2. contrakimină — pentru desenul unui contur sau producerea unui efect, sau 3. lumină pe fundal — cînd fundalul este îndepărtat şi ar ieşi prea întunecat, sau pentru echilibrarea luminii, sau pentru a sublinia vreun detaliu.

Pe baza celor de mai sus se pot elabora următoarele scheme de iluminare :

I — Lumina principală în poziţia de 45°;
lumina secundară pe aparat, acoperită cu tifon.

II — Lumina principală în poziţia de 45°;
lumina secundară îndreptată spre tavan sau spre un perete.

- III — Lumina principală în poziţia de 45°;
lumina secundară lateral din spate (stîmiga sau dreapta, din partea opusă celei în care esite cea principală).

IV — Lumina principală în poziţia de 45°; lumina secundai ă spre fundal.

V — Lumina principală pe aparat (cu sau faină tifon);
lumina secundară lateral din spate stînga sau dreapta.
VI — Lufrrainia principală pe aparat (cu sau fără tifon);
lumina secundară spre fundal.
VII — Lumina principală spre tavan (sau un perete);
lumina secundară lateral din spate (dreapta sau stînga).
VIII — Lumina principală spre tavan (sau un perete);
ilumina secundară spre fundal.

Se va urmări întotdeauna ca lumina principală să fie mai aproape de subiect decît cea secundară, pentru a sublinia rolul ${}_{t}$gi determinant în crearea aspectului imaginii. Diferenţele de distanţă dintre cele două lămpi influenţează contrastul imaginii, anume, cu cît diferenţa este mai mică, cu atît contrastul va fi mai mic şi invers. Baza de calcul pentru determinarea deschiderii diafragmei rămîne întotdeauna distanţa dintre sursa luminii principale şi subiect. Dacă lumina secundară este folosită ca lumină de efect, ea va fi plasată la o distanţă mai mică decît cea principală, însă suprafaţa pe care o va lumina va fi mult mai mică decît cea rezervată luminii principale. De obicei, lumina de efect este o contra- lumină de sus, lateral.

După cum se vede, cele opt ***scheme*** descrise mai sus, permit o mare varietate de tipuri de iluminare şi prin diferenţele de distanţă dintre cele două surse, se poate da imaginii, de fiaoane diată, un caracter deosebit. Depinde numai de imaginaţia fotografului şi de abilitatea lui de a măsura „din ochi" diferenţele de distanţă necesare, pentru a obţine o imagine cu canaotoristicile dorite. Este şi aceasta o formă, poate mai dificilă, de vizualizare înainte de declanşare.

Bineînţeles ca se poit folosi şi miai mult de două lămpi-fulger. Din cauza complicaţiilor tehnice se depăşeşte domeniul fotografiei de instantaneu, spontane, păşindiu-se în domeniul fotografiei studiate. Două lămpi- fulger se pot uşor conecta la un aparat şi cu ajutorul unei singure persoane se pot realiza toate schemele de iluminare de miai sus. Instalaţiile de lămpi-fulger portabile, tip „reporter", au prizele necesare pentru două lămpi-fulger, a doua lampă avînd un cablu de extensie lung de 3—5 m. Dincolo de această limită sînt necesare instalaţii speciale, fiecare lampă avînd propria ei sursă de energie şi suport telescopic.

Legătura dintre lămpi se poate face prin cabluri sau se pot folosi instalaţii independente numite ***servo-blitz,*** la care aprinderea se produce cu ajutorul unei celule fotoeleotrice în momentul în cane se aprinde lampa principală conectată la aparat. în felul acesta se poate aprinde ornice număr de lămpi tip servo, plasate dinainte în poziţiile considerate ca necesare. Există şi instalaţii independente a căror aprindere se poate produce printr-un semnal radiofonic. Avantajul acestui sistem este că lămpile pot fi aprinse selectiv, pe grupe sau toate odată, după natura seminalului emis. Astfel de instalaţii sînt folosite în săli mari de conferinţe sau de sport, la mari mitinguri în aer liber şi alte evenimente la oare este nevoie de multă lumină, în diferite părţi. Instalarea

lor se face de specialişti cu cîteva zile înainte şi fotoreporterii au răgazul să controleze rezultatele, să facă expuneri de probă şi, dacă este cazul, să propună modificări.

Din ce în ce miai mult se răspîndesc în toată lumea ***studiourile*** şi atelierele fotografice de portret, ***cu lumină de lămpi-fulger.*** Se produc corpuri de iluminat speciale cu lumini ou cele mai diverse caracteristici, de la lumină foarte concentrată la lumină difuză, cu puteri de dimensiuni foarte variate. Aceste instalaţii posedă, pe lîngă sursa de lumină-fulger, o sură de lumină continuă slabă (aproximativ 100 w) plasată foarte aproape de axul lămpii-fulger. Cu ajutorul luminii continue se poate controla poziţia optimă a lămpilor, raportul contrastelor şi se face reglarea clarităţii. Lumina de expunere este dată de soînteierea scurtă a lămpii- fulger sincronizată cu obturatorul aparatului.

Cu lămpiile-fulger se poate lucra şi cu ***lumina colorată,*** montîndu-se în faţa lămpii un celofan sau o sticlă colorată. Prin amestecul de lumină albă cu lumină colorată (sau numai ide lumini colorate) se obţin uneori efecte neaşteptate pe filme color. Fotograful trebuie însă să ştie să aleagă subiectele potrivite pentru o astfel de tratare precum şi proporţia şi cantitatea de lumină colorată în imagine. De cele miai multe ori însă fotograful neavizat este tentat să exagereze posibilităţile, ceea ce duce la efecte stridente, de prost gust. De fapt lumină colorată se întîlneşte destul de rar în viaţa de toate zilele şi numai o motivaţie foarte temeinică poate să-l determine pe fotograf să recurgă la ea.

Uneori apare necesitatea ***utilizării lămpii-fulger la lumină de zi.*** Cel mai frecvent se recurge la ea cînd apar umbre întunecoase care ascund porţiuni importante ca, mai ales, în cazul fotografiilor realizate în con- tra-Iumiină. Rolul ei este să facă aceste umbre mai luminoase, transparente, fiind deci folosită oa lumină de umplere. Ea îndeplineşte doar o funcţie secundară, de ordin tehnic, fără a modifica atmosfera caracteristică dată de lumina de zi, care rămîne lumina principală. Prin urmare, lumina lămpii-fulger trebuie să fie mai slabă decît cea existentă ?i direcţia ei să fie cît mai apropiată de axul optic, lampa montîndu-se chiar pe aparat. Pentru realizarea diferenţei de intensitate, trebuie de fapt calculată o subexpunere cu lampa fulger de aproximativ o diafragmă^ Se măsoară distanţa subieot-lampă şi se oaloulează valoarea diiafragmei. Dacă rezultatul normal ar fi, de exemplu, 5,6, se va regla diafragma la 8, pentru a ne conforma neoesităţii de a subexpune. Pe urmă se măsoară cu exponometrul valoarea luminii de zi. Dintre ouplu- rilie timp/diafragmă obţinute, se va alege cel în oare se află diafragma 8 şi se va regla obturatorul la timpul corespunzător. Bineînţeles că, după dorinţă, contrastul poate fi făcut mai miare sau miai mic, după cum se alege amploarea diferenţei, dintre cele două diafragme. Această metodă este eficientă numai pentru subiectele relativ apropiate, restul imaginii rămînînd neinfluenţat. Atâta timp cit efectul lămpii-fulger rămîne neobservat, înseamnă că s-a lucmat corect.

în încăperi foarte mari şi întunecoase sau noaptea în aer liber se poate utiliza ou lampa-fulger o tehnică înrudită cu cea arătată la lămpile cu ardere oontinuă sub denumirea ***spoitul cu lumină.*** De astă dată se vor declanşa manual

mai multe fulgere succesive din diferite direcţii. Rezultatul este că în loc de a folosi un j»arc mare de lămpi-fulger, suprafeţe mari pot fi luminate cu o singura lampă-fulger. Metoda nu poate fi aplicată decît pentru subiectele statice situate într-o ambianţă luminoasă foarte slabă. Aparatul este plasat pe un trejiied solid. Se face cadrajul şi reglarea clarităţii în modul obişnuit. Pe baza numărului-ghid a lămpii-fulger şi a distanţei medii de la care ea va fi declanşată spre subiect, se reglează diafragma. Pentru iluminarea subiectului trebuie făcut un plan cât miai detaliat de acţiune, fixîndu-se numărul, poziţiile şi direcţiile necesare, astfel oa de fiecare dată distanţa lampă-subiect să fie aproximativ egală. Poziţiile alese trebuie să se afle în afara unghiului de cuprindere al obiectivului, sau, dacă unele se aflâ îmi interiorul lui, să existe posibilităţi de masoare a lămpii (de exemplu în spatele unui perete, coloane, uşi, panou etc.).

Traseul stabilit de plan trebuie verificat, făcînd aprinderi de probă şi observând, pe cît posibil, dacă întreaga suprafaţă este egal luminată. După efectuarea pregătirilor arătate, se deschide obturatorul şi se lasă deschis pînă cînd se termină seria necesară de fulgere. Pentru mai multă siguranţă este bine să se repete operaţia de 2—3 ori, alegîndu-se apoi cel mai bun negativ.

Cu mai multe fulgere succesive se poate fotografia şi un obiect mai mic căruia dorim să-i dăm o iluminare mai complexă. Folosind aceeaşi tehnică, se poate imagina o schemă de iluminare astfel ca pe rînd fiecare din fulgere să îndeplinească funcţiile de lumină principală, lumină de umplere, lumină de efect etc., după nevoie.

După cum se vede, fulgerul electronic poate fi folosit în cele mai diverse chipuri, oferind soluţii simple în multe împrejurări. Cu cît se lucrează mai des ou el şi cu cît se încearcă soluţii miai neobişnuite, se va întări încrederea că el poate mai multe decît stă scris în prospecte.

Pentru cei ce fotografiază color, lămpile-fulger mici, uşoare şi com- paate, devin un accesoriu foarte util mai ales în călătorii şi excursii. Cu ajutorul lor se pot realiza urnele imagini care ar fi imposibil de făcut altfel — interioare mai întunecoase, instantanee în interior sau noaptea, fotografii în condiţii neprielnice de lumină etc. Licăritul scurt de lumină, bine dozat şi corect plasat, poate umjple diferenţa dintre o fotografie nereuşită şi una bună. Asta nu îinseaimna că totul trebuie fotografiat numai cu fulger electronic şi numai cu lampa montată pe aparat. Doar ou puţină ingeniozitate se pot întotdeauna găsi soluţii mai bune.

Cu toitul altfel gîndesc susţinătorii concepţiei ***luminii existente.*** Ei au aproape un cult pentru lumină aşa cum este, fie că ea orbeşte prin strălucirea ei, fie că îmbracă totul într-o vibraţie fină, fie că doar dezvăluie cu zgîreenie formele. îhtr-adevăr, lumina sub toate înfăţişările, are un farmec deosebit. Ea trebuie observată îndelung, cunoscută în toate manifestările ei, apreciindu-i deopotrivă dărnicia şi capriciile. Dar, lumina existentă miai are o calitate deosebită. Ea este lumina obişnuită în care oamenii îşi trăiesc viaţa de zi cu zi,

cu mişcările lor fireşti, cu gîndurile lor, cu reacţiile lor naturale faţă de soare şi nor, lumina căminului, a străzii, a locului de muncă, în zeci de ambianţe luminoase diferite şi caracteristice.

Nici un fotograf nu posedă atîca fantezie încît să creeze arîtea „scheme de iluminare" diferite, cîte se găsesc pretutindeni, în cele mai neaşteptate situaţii. Şi chiar dacă ar avea fantezia necesară, oamenii n-ar reacţiona în mod natural faţă de ambianţa luminoasa care le este impusă. Dacă undeva se aprinde un singur fulger, toţi cei care l-au văzut îşi schimbă atitudinea, sînt alertaţi că se întîmplă ceva neobişnuit, după aceasta nu se mai poate face nici o fotografie naturală.

Fotografierea la lumina existentă este strîns legată de genul numit ***surprinderea pe viu.*** Nu este vorba doar, după cum s-a arătiat, de instantanee obişnuite, ci de mult mai mult: dezvăluirea omului, a reacţiilor sale, într-un mod cît mai adevărat, cît mai natural, în momente de criză, de tensiune sau relaxare, cînd se crede singur ou el însuşi, neobservat. Astfel de fotografii contribuie la o înţelegere mai adîncă a semenilor noştri şi a noastră, o cunoaştere profundă, adevărată, a omului, pe care nu ne-a dat-o pînă acum nici o altă artă. In acest spirit, trebuie înţeleasă lumina existentă şi corolarul ei, surprinderea pe viu.

Realizarea acestui obiectiv impune exigenţe tehnice şi artistice foarte severe. Uneori fiecare fărîmă de lumină trebuie exploatata cu maximă eficienţă, reglajele aparatului ajungînd la precizii milimetrice. Alteori, trebuie îndelung aşteptate „momentele decisive", cum le numeşte H. Car- tier-Bresson, avînd grijă să nu se facă simţită prezenţa şi intenţiile noastre. Ochiul trebuie să recunoască clipa scurta, iriepetaibilă, în care se conjugă în mod optim mimica şi gestul caracteristic, cu rezolvarea plastică grăitoare şi cu iacei minim necesar de condiţii tehnice. Dacă nu s-a profitat de această clipă, declanşîad precis şi calm aparatul, s-a ratat ocazia minunată care, poate, nu se va miai oferi niciodată.

Doar pentru captarea efectelor luminii existente în fotografii statice, corespunde aproape orice aparat. în aer liiber, La lumina puternică de zi, de obicei, nu apar probleme tehnice greu de rezolvat. Totuşi spre deosebire de fotografiile obişnuite realizate în asemenea condiţii, interesul se îndreaptă miai ales spre efecte mai puţin obişnuite, ca de exemplu o contra-kimină foarte apropiată de axul optic, o lumină nazantă pe o suprafaţă rugoasă, întretăieri contrastante de lumini şi umbre sau, dimpotrivă, o lumină difuză care face ca totul să pară văzut printr-un văl fin de borangic. Toate aceste efecte deosebite trebuie astfel fotografiate şi prelucrate pentiru oa să se păstreze adevărul, valoarea lor unică, puterea lor miraculoasă de sugestie.

Se preferă filmele cu granulaţie fină şi latitudine de expunere mare, revelatoarele microgranulare (chiar pentru formate mijlocii!) şi egalizatoare. Interpretarea, dacă se consideră necesară, se va face numai cu multă discreţie.

Dar, cele miai neobişnuite şi frumoase efecte de lumină se întîlnesc în ***interioare,*** atît în cursul zilei, cît şi seara, cînd fiecare îşi creează propria lui

ambianţă de lumină şi întuneric. Aici încep să se ivească greutăţile tehnice. Lumina este mai puţină, distanţele sînt mai mici şi totuşi trebuie să se diafragmeze penitru a se obţine claritate pe toate planurile dispuse în: adîncime.

A sosit momentul cînd nu ne mai puitem lipsi de trepied şi nici de exponometru. Fiind vorba de subiecte statice şi avînd un trepied solid, sînt posibile expuneri lungi cu diafragme mici pentru a reda cu o fidelitate cît mai mare jocurile de lumină pe diferitele suprafeţe. Timpul de expunere trebuie calculat cu multă înţelegere penitru specificul ambianţei luminoase. Nu este suficient să se măsoare lumina reflectată de pe suprafeţele cele mai luminoase şi cea din ungherele cele mai întunecoase şi să se facă media aritmetică dintre ele. Nu este suficient să se măsoare doar lumina incidenţă, lăsînd întâmplării să hotărască contrastele. Fotograful este cel oare trebuie să decidă, pe baza unor măsurători cît mai exacte şi pe baza impresiei pe care i^a comunicat-o subiectul, cum va calcula expunerea. El poate favoriza porţiunile întunecoase, dîmd o expunere mai lungă şi obţinînd astfel detalii pînă în umbrele cele mai adînci, sau poate favoriza porţiunile luminoase dîmd o expunere mai scurtă şi evitînd blocajele diin alb. Oricare ar fi decizia, atunci cînd predomină contraste puternice, ceva trebuie sacrificat. în astfel de aazuiri, vizualizarea măririi finale, posibilitatea de a decide aspectul acesteia, de a hotărî toate etapele pînă la obţinerea ei, îşi capătă întreaga însemnătate. Situaţiile extreme cer developare în revelatoare foarte diluate şi uneori chiar marini pe baza procedeului de separare a tonurilor. La majoritatea subiectelor însă, este suficientă decizia de a calcula expunerea sub sau deasupra mediei aritmetice, a developa **într-un revelator** egalizator obişnuit şi a determina aspectul finali prin alegerea gradaţiei potrivite de hîrtie.

Cînd se fotografiază subiecte în mişcare, **la** lumina existentă, dificultăţile sînt şi mai mari, devenind cu atît mai mari, cu cît lumina este mai slabă. Fotograful şi mijloacele tehnice ajung lia solicitări maxime, foarte aproape uneori de bariera imposibilului. Fără îndoială că proiectanţii .aparatelor moderne atît de sofisticate aru avut în vedere tocmai astfel de situaţii. Cu cît intervin mai multe greutăţi, se aruncă peste bord lestul unor cerinţe tehnice care nu-şi mai au rostul în împrejurări- liraită, cum ar fi, de exemplu, lipsa granulaţiei, gradaţia fină a tonalităţilor, claritate în profunzime. întregul efort se îndreaptă spre captarea **a** ceea ce ar fi efemer fără intervenţia fotografului gînditor şi tehnician, artist şi om, **a** .ceea ce are valoare, semnificaţie, expresie plastică şi putere emoţională.

La prima vedere este greu de sesizat diferenţa dintre un instantaneu obişnuit şi surprinderea pe viu. în ceea ce priveşte tehnica nu există deosebiri, sau acestea sînt neesenţiale. în schimb însă apar deosebiri în amplitudinea comunicării. Adesea se întîlnesc copii trimişi de părinţi să cuimpere pîine. Se pot face zeci de instantanee cu acest subieot. A găsi însă tacul potrivit, luminia potrivită, fundalul potrivit, momentul potrivit, cînd copilul rupe un colţ din pîinea proaspătă şi o bagă pe furiş în gură — toate acestea, poate şi încă ceva

— se găsesc mai r.ar.

Adesea se întîlnesc în parcuri perechi de îndrăgostiţi. A găsi însă acea pereche care exprimă în mod neechivoc plăcerea de a fi împreună, de a avea parte de o dragoste frumoasă şi, în momentul cînd expresia capătă cea miai grăitoare formă plastică, fotograful să poată declanşa neobservat — aceasta se întîlneşte miai car. Totul depinde de fotograf. El trebuie să ***simtă.*** El trebuie să simtă că în anumite locuiri, cu anumiţi oameni, în anumite împrejurări, se poate întîmplă ceva. Există fundaluri sau prim-planuri care pot căpăta semnificaţie dacă are loc ceva potrivit în preajma lor. Există oameni la care se simte posibilitatea unui gest, a unei mimici, a unei atitudini deosebite. Fotograful care simte, care presimte aceste potenţialităţi, trebuie să aştepte, cu răbdare, pregătit pentru momentul decisiv. Alteori, fotograful îşi întîlneşte întîmplător subiectul şi îl recunoaşte îndată. Cu cea moi mare iuţeală el trebuie să aprecieze situaţia şi să fie gata de fotografiat. Nu aparatul, ci omul din spatele lui, sesizează şi ma'malizează toiaite aceste posibilităţi. Aparatul, desigur, îşi aduce marea lui contribuţie. Cu cît omul care îl mînuieşte îl cunoaşte miai bine, ou atît aparatul va deveni un ajutor mai de nădejde. Ca şi omul din spatele lui, aparatul trebuie să aibă „rezerve

de- energie", să se adapteze umor situaţii cît mai diferite, să fie gata de acţiune în orice clipă.

Pentru surprinderea pe viu la lumina existenta se preferă aparatele de format mic reflex cu vizarea prin obiectiv şi ou reglarea automată a expunerii, măsurarea făcîndu-se pe imaginea de pe geamul mat. Obiectivele de calitate ireproşabilă trebuie să fie cu luminozităţi mari. Dintre acestea, foarte util este obiectivul ou distanţa focală de 10 cm (sau îin jurul acestei distanţe) cu deschidere maxima de 1:2. Utilitatea lui constă în faptul că produce o imagine de două ori mai mare decît cea a obiectivului normal, nu devine prea greu la luminozităţi mari şi, mai ales, distanţa focală relativ mică pentru un teleobiectiv, permite o zona de claritate în adîncime relativ miare, ceea ce este foarte important la subiectele în mişcare, la lumină silabă. Este bine ca declanşarea să fie cît mai silenţioasă pentru a iniu se atrage atenţia asupra celui care fotografiază. Tot din' aceeaşi cauză se preferă aparate cu cît mai puţine suprafeţe cromate.

Cei care fotografiază în condiţii de lumină slabă recurg la filmele cele mai sensibile. Este bine de ştiut că orice film aire rezerve de 3°—6° DIN. Reglînd exponometnu/l la această sensibilitate superioară se pot da timpi de expunere de 2—4 ori mai scurţi sau se poate închide diafragma cu 1—2 trepte cîştigîndu-se astfel profunzime. O dată făcut reglajul la noua sensibilitate, el trebuie să rămînă aşa pentru îlmtregiul film deoarece amplificarea sensibilităţii filmului cere şi o developare prelungită. O diferenţă de 3° DIN îln plus poate fi dată fără mari pierderi de calitate şi la filmele color. Este totuşi bine ca înainte de a fotografia în aceste condiţii, să se verifice la producătorii mărcii respective de filme color care este diferenţa de sensibilitate posibilă şi cu cît trebuie prelungită developarea în prima baie. Dacă nu se obţin aceste informaţii, trebuie făcute teşite şi alese cele mai bune rezultate.

După cum există la surprinderea pe viu un speaific în rezolvarea problemelor tehnice — prereglarea, forţarea la limită a aparatului şi filmului etc. — există neîndoielnic şi un specific anume în felul de a aborda latura creatoare. Subiectele bune aduse în calea fotografului de întîmplare sînt, din nefericire, prea rare. De aceea, fotograful trebuie să-şi caute subiectele, să-şi dezvolte abilitatea de a intui, de a presimţi unde, cînd şi cu dine se poate întîmplă ceva. Mijloacele tehnice sînt întotdeauna subordonate ou pricepere situaţiilor întîlnite sau căutate foifmîndu-se cu timpul uix .stil propriu de lucru pentru fiecare fotograf. De pildă, recurgerea la obiective grandangulare, normale sau tele. Fotograful va monta superangularul şi va pătrunde în mijlocul oamenilor dacă aceştia sînt preocupaţi de ceea ce se petrece. El va puitea fotografia neobservat, ajuttiigînd chiar să facă planuri apropiate de chipuri de oameni. Astfel de prilejuri se găsesc în pieţe, pe străzile aglomerate, la intrarea sau ieşirea sălilor de spectacol, a manilor magazine, în staţiile principale ale mijloacelor de transport în comun, în gări etc. Aici poate fi realizată cu uşurinţă (în diferite oraşe şi ţări!) o impresionantă galerie de personaje diferite — precupeţi, cumpărători, gospodine, gură-cască, oameni

grăbiţi, copii traşi de mame cu pachete etsc. Fotograful cu simţ de observaţie şi imaginaţie va piutea chiar deosebi tipuri reprezentative pentru anumite profesii sau categorii —■ birocratul, cocheta, militarul în civil, snobul, ţăranul lia oraş, pensionarul, bulevardistul etc.

Unele imagini vor fi doar notaţii fugare, ailtele vor fi încercări de caracterizare, unele umoristice, altele ou un şfichi usturător de critică. Principalul este ca prin toate aceste imagini să se străvadă un licăr de gîndire, o atitudine, o dorinţă fierbinte de a arata ceva — mai mult sau mai puţin însemnat însă" adevărat. Cînd fotograful se află în mijlocul mulţimii, superangularul poate cuprinde miai mult decît obiectivul normal şi atunci se pot surprinde relaţii între oameni (de exemplu tocmeala dintre precrupeţ şi gospodină) siau jjrupuri de- oameni în desfăşurarea unei acţiuni comune. Distanţa fooala mică a superangularului înlesneşte chiar la diafragme relativ mari, o profunzime suficientă pentru a reda cadrul în care se petrece acţiunea, atmosfera, culoarea locală şi a realiza interesante compoziţii bazate pe construcţia în adîncime.

Pe de altă pante, penitru studii de oameni izolaţi, cufundaţi în gîn- duri, care mu trebuie sa fie tulburaţi în preocupările lor sau în discuţiile pe care le au cu ei înşişi sau cu alţii, se va recurge la un teleobiectiv. Fotograful trebuie să ştie să se adapteze modului de a „vedea" al teleobiectivului. El trebuie să se obişnuiască să-şi descopere subiectele în ■„bătaia" distanţei focale mai mari. De altfel mulţi fotografi (mai ales, cei timizi!) preferă surprinderea pe viu de la disitanţă, numai cu teleobiectivul. Atenţia lor se concentrează mai mult asupra oamenilor decît asupra .cadrului. Ei caută să redea mimica, un gest caracteristic, atitudinea corpului, detalii semnificative dimprejur, efecte de lumină. Jocul dintre clar şi neclar, caracteristic imaginilor realizate cu focale lungi l,a diafragme mari, poate produce efecte plastice de o mare frumuseţe. Ele trebuie căutate odată ou subiectul. Pentru a nu atrage atenţia asupra sa, fotograful trebuie să se mişte încet, să n/u-şi privească subiectul decît cu coada ochiului, să pară preocupat de cu totul altceva, în altă parte. El trebuie să stea degajat la pîndă în aşteptarea celui mai bun moment, pînă cînd „prada* ia uitat de prezenţa lui. în tot acest timp, fotograful va trebui sa se gîndească la toate amănuntele imaginii pe oare este pe cale să o realizeze şi va face pe rînd reglajele necesare. Poate chiar că va puitea să se apropie de subiect, să-şi schimbe locul de unde va fotografia, să includă sau să lase în afara cidrului vreun detaliu, să găsească un fundal sau o lumină mai potrivită. Poate va face între timp cîte o fotografie, pentru cazul în care subiectul său va pleca sau va fi tulburat de ceva. Această perioadă de aşteptare şi pregătire pune la grea încer- care răbdarea şi nervii fotografului. Cu cît va rezista mai faine şi cu cît se va chinui mai mult ca să găsească cea mai bună rezolvare, cu atît va cîştiga fotografia în calitate, Este bine ca în aceste momente cînd fotograful este copleşit de grijile tehniiice, el să găsească totuşi energia trebuincioasă ca să se gîndească la. ***titlul*** pe care îl va da fotografiei. în general, în orice situaţie, se recomandă ca fotograful să se gmdească ***înainte de a declanşa*** la titlul fotografiei.

El nu este obligat, după ce fotografia este gata mărită, să păstreze acelaşi titlu, sau să dea vreun nume fotografiei. Se constată totuşi ca simplul fapt că fotograful se gîndeşte la un titlu, este de miare ajuitor în clarificarea, în concretizarea deciziilor sale. Titlul este o punte de legătură între literar şi plastic. De multe ori (sînt şi multe excepţii) un gînd exprimat în cuvinte conduce la rezolvări plastice mai interesante, mai complete. Chiar şi un titlu foarte hamal ca „linişte în Valea Cerbului" îl poate determina pe fotograf să caute cu mai mult sîrg acele elemente fotoeompoziţionale care să exprime mai patent ideea de „linişte" şi acel unghi din care să se recunoască mai clar localizarea în „Valea Cerbului".

în comportarea oamenilor şi în exteriorizarea gîndurilor şi ***sentimentelor*** există zeci de nuanţe foarte fiilne. De cele mai multe ori nu este suficientă o fotografie directă, pur şi simplu a mimicii stau atitudinii omului. Dacă fotograful poate găsi un titlu siau, măcar, potate plasa ceea ce vede într-o anumită categorie mai dinamică sau mai statică, optimistă sau pesimistă, el va descoperi desigur şi soluţia plastică, dacă aceasta n-ar fi decît modificarea diafragmei pentru a accentua sau ascunde fundalul, sau modificarea expunerii pentru a avantaja fie luminile sau umbrele.

Orice domeniu al fotografiei s-ar aborda, mereu se întîlneşte deosebirea dintre „a şti" şi „a gîndi creator". Nu este greu a şti ce să se facă într-o împrejurare dată. Pentru a face fotografii cu adevărat bune, trebuie însă depăşită această fază. Trebuie gîndit la implicaţia fiecărui reglaj şi alese acele decizii care exprimă cît mai pregnant caracteristicile subiectului şi modul în caire noi simţim că trebuie să-l redăm. Aceasta înseamnă „a gîndi creator". Proctiaarea permanentă a acestui mod de a fotografia duce 1a găsirea din ce în ce mai mapidă şi sigură a soluţiilor optime chiar şi **îln** cazul surprinderii pe viu la lumina existentă.

Alternativa „fulger electronic" — „lumina existentă" îi zgîndăre pe cei mai mulţi fotografi. Nici un argument nuni determină aa să nu penduleze periodic de la una la alta. Într-o anumită zi însă, influenţaţi numai de propriile lor rezultate, ei vor face opţiunea definitivă. Va fi „ziua cea mare" dim viaţa lor de creatori de imagini fotografice.

XV

REPORTAJUL Şi FOTOZIARISTICA

Abordăm acum un domeniu care poate fi considerat unul dintre cele miai interesante. Imaginile fotografice încep să' se articuleze într-un grai cu conotaţii adînci, subtile, interesante, despre viaţă şi om, despre nenumăratele faţete ale vieţii dare ne înconjoară azi, despre oameni obişnuiţi şi deosebiţi, despre ce e bun şi ce e rău, ***ce e*** frumos şi oe e urît, ce e nou şi ce ne-a rămas diiin strămoşi, bunici şi taţi. Raportăm oe vedem, ce simţim, ce gîndim.

Spre deosebire de toate celelalte genuri fotografice, aria de răspîndire a fotografiei de reportaj este ou miulit mai mare; o singură imagine este văzută uneori pe întregul glob pămînitesc. De aceea şi exigenţele impuse în acest domeniu sînit oele mai severe. Insă, deasupra cerinţelor deosebite privind calitatea tehnică şi artistică a imaginii, claritatea şi valoarea ideilor, impactul ei, puterea de comunicare, se impune cu prioritate cel mai preţios atribut: ***ADEVĂRUL!*** Fără adevăr, pretutindeni şi întotdeauna, fotoreportajul îşi distruige propria temelie, care este credibilitatea. Istoria fotoreportajului păstrează la loc de cinste multe nume de slujitorii ai săi care au suferit persecuţii şi privaţiuni, care şi-au pierdut viaţa, în efortul nobil de a arăta lumii adevărul. Cu această observaţie de ordin etic, începem tratarea aspectelor aitît de complexe ale fotoreportajului.

De fapt, cu ce se deosebeşte o fotografie de reportaj de alte fotografii? Principala deosebire este ***funcţionalitatea.*** Ea este gîndită, realizată şi utilizată aa mijloc eficient de ***comunicare.*** Valoarea ei esite strîns legată de ***actualitate, însemnătatea aspectelor oglindite*** şi ***claritatea exprimării.*** Cu cît imaginea poaite să se (adreseze unui public mai larg, infor- mînd, dooumentînd, lărgindu-i orizontul, convingînd, provocînd bucurie sau întristare, aprobare sau critică, admiraţie sau ciudă, cu atît îşi îndeplineşte ea mai bine menirea.

Oricine poate să facă fotografie de reportaj. Unii, descendenţi dintr-o piesa de Moli£re fac fotografie de reportaj fără s-o ştie. Alţii, ou panamale ştampilate care atesta calitatea lor de fotoreporteri, nu reuşesc totuşi să facă fotografie de

reportaj. Bineînţeles că faptul că o fotografie apare tipărită în paginile unei reviste sau a unui ziar, o scoate din anonimat, îi dă putere de circulaţie. Dar aceasta nu este neapărat o confirmare că respectiva fotografie este într-adevăr o fotografie de reportaj. Adesea se întîmplă că cei care aleg fotografia pentru publicare nu se pricep, sau cei care au făcut fotografia nu s-au ridicat la înălţimea exigenţelor impuse de fotografia de reportaj.

Ne vom ocupa de fotografia de reportaj indiferent dacă a apărut sau nu în paginile unui organ de presă, indiferent dacă ea a fost realizată de un amator sau de un profesionist cu sau fără patalama.

Mulţi, cînd aud cu viratul „reportaj", se gîndesc ia „senzaţional", la întîmplări neobişnuite, ba chiar la catastrofe, cutremure, războaie, sau, măcar la locuri exotice, tărimiuri îndepărtate, greu accesibile, cu oamenii şi obiceiuri curioase. Desigur, şi aceasta intră în sfera noţiunii de reportaj. însă marea măiestrie a fotoreporterului (amator sau profesionist) esite ***descoperirea*** senzaţionalului în cotidian.

Evenimentele deosebite aiu loc destul de rar — ele nu sînt „pîinea cea de toate zilele" penitru un fotoreporter. în schimb, zi de zi, în jurul fiecăruia, au loc nenumărate „evenimente" cărora li ***se pot da valenţe majore.*** De exemplu: pe strada de alături s-a terminat construcţia unui bloc de locuinţe. Au început să se mute locatarii. Mobilele sînit descărcate în faţa intrării. Privite cu mai multă atenţie, parcă spun ceva. Iată, aici te izbeşte alăturarea eterogenă dintre mobilă nouă „de oraş" şi piese mai vechi „de la ţară". Cu puţină răbdare se caută un unghi prielnic (un prim-pilfeun luat de jos cu o alăturare mai frapantă, pe fundal se vede înălţîndu-se clădirea nouă) şi se aşteaptă momentul caracteristic cîtnd gospodina, copiii sau tatăl „intră în cadru" cu o treabă oarecare. Cînd totul e în ordine (din punct de vedere fotografic) se declanşează. S-a realizat o fotografie de reportaj despre un aspect foarte actual — strămutarea populaţiei de la sat la oraş. Alt exemplu: un copac înflorit în prim-plan. Pe sub o ramură cu flori delicate, primăvăratece, se vede vitrina de la o „Confecţia" îm care simt haine îmblănite, căciuli şi Cojoace. S-a realizat astfel o fotografie de reportaj critică... „primăvara bate în geam, dar tovarăşii de la „Confecţia" tot ne mai oferă îmbrăcăminte de iarnă..Fotografia de reportaj nu îţi iese în cale, tu **o** găseşti. Ea se află (trebuie să se afle!) în creierul tău. Pleci la drum căutînd doar elementele concrete, oare pot fi fotografiate. Le descoperi, le recunoşti, numai dacă ele îţi oferă răspunsul la întrebările, preocupările, dorinţele tale. Dacă în tine e uni gol, dacă nu eşti curios, dacă nu te pasionează nimic, dacă nu simţi nevoia fierbinte de a comunica cu cineva, die a arăta, a dovedi, a contrazice, a afirma, atunci nici nu vei găsi ce îţi trebuie pentru o fotografie de reportaj. Este imposibil să vorbeşti despre fotografia de reportaj fără a aminti din cînd în cînd şi a-1 cita pe Henri Cartier-Bresson, marele fotoreporter francez. întrebat, cu prilejul unui interviu, asupra modului în oare se pregăteşte pentru un reportaj, Bresson a răspuns că el niciodată iniu se pregăteşte în mod special. A mărturisit doar că el duce o viaţă de intelectual, că citeştc mult şi îl interesează un evantai larg de probleme. Acest răspuns atît de simplu, defineşte

totuşi profilul fotoreporterului de calitate.

Fotoreporterul american Arthur Rothsitexn, în interesanta sa carte intitulată „Photojoumalism" (Fotoziaristica) propune următoarele cerinţe: „El (fotoreporterul) trebuie să obţină, pe ae o parte, prin învăţămînt şi experienţă o combinaţie între puterea de observaţie, sensibilitate, tact .şi emotivitate, iar pe de altă parte simţul încotro să îndrepte aparatul şi cînd să apese pe declanşator. El trebuie să aibă talentul necesar şi abilitatea intuitivă pentru a fi capabil să descrie evenimente şi idei prin elemente vizuale neobişnuite'". în continuare, Rothstein enumără zece cerinţe pe oare le consideră cele miai importante:

1. O cultura generală largă, furnizînd cunoştinţe despre fizică, chimie, sociologie, limbi străine, istorie şi geografie.
2. O conştiinţă socială prin care se subînţelege dragostea pentru oameni şi înţelegerea felului în care trăiesc ei.
3. Un simţ pentru aventură îin oare dorinţa de a pleca oriunde şi a face orice se combină cu entuziasmul penitru sarcinile cele mai mărunte.
4. Un initeres permanent pentru cărţi şi reviste cu subiecte fotografice şi generale.
5. O înţelegere a procedeelor fotografice.
6. Dezvoltarea unui stil personal.
7. Priceperea de a descrie atît prin cuvinte, cît şi prin imagini.
8. O cunoaştere a artelor, a compoziţiei, picturii şi graficii.
9. Abilitatea de a simţi emoţii, ramînînd totuşi obiectiv.
10. Menţinerea unei sănătăţi robuste, a unei minţi şi a unui corp alert, care reacţionează repede la neaşteptat.

Există multe păterii despre cerinţe indispensabile fotoreporterului (vezi şi traducerea făcută de mine după cartea lui Feininger, Editura Meridiane, 1967). în toate apar însă pe primul loc cerinţele privind cultura, conştiinţa şi personalitatea deosebită a fotoreporterului. Este bine să se reţină aceasta, fiindcă, poate, pe lîngă preocupările legate strîns de aspectele tehnice ale fotografiei, se vor introduce şi alte preocupări care, de fapt, sînt cele esenţiale.

Pentru amatorul de rînd, fără veleităţi de a deveni fotoreporter profesionist, reportajul fotografic poate însemna foarte mult. îndeletnicirea lui de timp liber — hobby — va căpăta un caracter deosebit. El nu îşi

va mai bate capul ou „ce sâ fotografieze", penduLînd între peisaj, natuară moartă, pontret şi instantaneu, câuitînd subiecte „fotogenice", „tipuri" sau „tematici insolite" pe care să le fotografieze „artistic" pentru a participa ou ele la expoziţii şi saloane internaţionale. La început, el este sfătuit să realizez* fotoreportajul vieţii lui. Cum via proceda? Ce posibilităţi are? Gu aceste întrebări se ajunge de fapt la enumerarea unora din principalele categorii de fotografii de reportaj.

In primul rînd să ne referim la ***scop,*** la felul în care sînit concepute şi realizate fotografiile.

1. Fotografia documentară. Ea prezintă cu cea mai mare fidelitate un eveniment, un loc, un obiect. în acest domeniu inu se interpretează; totul este prezentat chiar ou rigoare ştiinţifică, cu cea mai mare claritate şi grijă pentru detaliu, arătîndu-se tot ce poate interesa (pe oricine, ***acum şi mai tîrziu).*** Pentru a satisface cele de mai sus, se cere multă prioepere în alegerea unghiului de fotografiare, a luminii şi a momentului. Se cuprinde pe pelicula cît mai mult, inclusiv cadrul în care se petrece acţiunea sau se află obiectul, fără deformaţi, fără umbre adînci care ascund amănunte. Gîmdindu-se în timpul executării imaginii la scopul urmărit — realizarea unui document fotografic valabil — oricine va şti să se orienteze pentiru a găsi cea mai bună soluţie.

2. Fotografia informativă. Ea cuprinde o ştire, o noutate şi este strins legată de actualitate, de o anumită zi, chiar de ora din zi. în teoria presei de limbă engleză s-a încetăţenit, în ceea ce priveşte informaţia, cerinţa prezenţei celor „5 W", ***W*** fiind prima literă a întrebărilor who — cine?, whare — unde?, when — cînd?, what — ce?, şi why — de ce? La toate aceste întrebări trebuie să dea răspuns şi fotografia informativă prin imagine şi prin scurta explicaţie care o însoţeşte.

Statisticile arată că numărul precumpănitor de fotografii de reportaj solicitate şi apărute, sînt cele informative. Subiectele lor sînit tot atît de diverse ca şi viaţa pe care o oglindesc. La realizarea şi apariţia fotografiilor informative contribuie un lanţ întreg de factori, cu verigi perfect articulate. Efortul principal se concentrează asupra necesităţii ca fotoreporterul ***să fie prezent*** la desfăşurarea evenimentului. Fam prezenţa fotorepoirterului, nu există nici fotografie. De aceea, trebuie foarte bine organizată informarea prealabilă asupra evenimentelor.

Există două feluri de evenimente: cele ***previzibile*** şi cele care au loc m mod ***accidental.*** în prima categorie se cuprind evenimente .ca sesiuni ale M.A.N., congrese, simpozioane, premiere, inaugurări, evenimente sportive, lansări de vase, sosiri sau plecări de personalităţi şi altele de acelaşi fel. Despre acestea, redacţiile sînt informate din timp şi se alcătuieşte cu ele un calendar pe zile.

în afară de aceste evenimente oficiale şi publice, mai au loc nenumărate evenimente în întreprinderi, pe şantiere, în reţeaua comercială, în lumea artelor şi a ştiinţelor, în viaţa unor personalităţi cunoscute şi ***îndrăgite de*** public etc. Despre acestea redacţiile ***sin***t informate de redactorii de specialitate, de corespondenţi voluntari, prin relaţii personale. Adesea astfel ide in formaţii pot

sta la baza unor fotografii interesante care ies în evidenţă prin caracterul lor inedit. La rîndul său, orice fotoreporter bun îşi creează propriile sale mijloace de informare. Mereu îşi lărgeşte cercul de cunoştinţe personaje în manile întreprinderi, ministere, uniuni de creaţie, organizaţii obşteşti etc. Zilnic, telefonează cîtorva dinitre aceştia şi caută să afle ceva nou. El menţine relaţii bune cu colegii săi de ia alte publicaţii, cu care poate să facă un permanent schimb de informaţii. Dar, în afară de toate acestea, oriunde ar fi, el are „ochii deschişi". De la „zburdatul primilor mieluşei", la întîlnirea neaşteptată cu Margareta Pîslaru alegîndu-i copilului jucării la „Roma/r ta copiilor' şi de la o „nouă perspectivă" fotografiată de pe schelele înalte ale unui bloc îln construcţie, pînă la găsirea întîmplătoare a academicianului X pe tarlaua unui C.A.P., analizînd împreună cu ţăranii rezultatele unei lucrări iniţiate de el, fotoreporterul poate descoperi zeci de subiecte . în exclusivitate".

3. Fotografia ilustrativă. Spre deosebire de fotografia documentară, care este subordonată redării cît mai exacte şi spre deosebire de fotografia informativă, care oglindeşte momentul, noul, actualul, fotografia ilustrativă (featuire photograph) se plasează înitr-o zonă deosebită. Ea prezintă viaţa şi evenimentele într-<un mod mai personal, cu o actualitate desfăşurată pe o perioadă mai lungă (lună, anotimp, an), scoţînd în evidenţă vreo latură mai semnificativă, subliniind ceva caracteristic, favorizînd interpretarea şi originalitatea, insistînd asupra esenţialului, a detaliului semnificativ. Ea se aseamănă mult cu o fotografie artistică, rămînînd totuşi în domeniul fotoziaristicii prin caracterul ei accentuat funcţional, de comunicare a unor aspecte de interes general, plasate într-o actualitate în sensul cel mai larg (socială, economică, politică, culturală etc.).

Luînd ca temă, de exemplu, „cartierul Titan", un documentarist ar căuta o vedere cît mai cuprinzătoare (poate chiar din elicopter), un fotoreporter informat despre darea în folosinţă a unui nou complex de magazine, îl va fotografia pe acesta (plasat eventual în perspectiva blocurilor, din jur, cu forfota de oameni din faţa lui) cu obişnuita explicaţie „ieri în cartierul Titan s-a dat în folosinţă. ..", iar fotoreporterul care vrea să facă o fotografie ilustrativă, va sublinia zvelteţea ascendenta a unor linii arhitectonice („răsărit de soare în Titan"), va căuta suprapuneri insolite de planuri (în prim-plan cetăţean cu chitară sub braţ, planul doi afiş-film „Serenadă pentru etajul XII“, fundal de blocuri înalte), sau va arăta circulaţia intensă „bine temperată" la un colţ animat.

în afară de subiectul original sugerat de o fantezie mereu vie, în strîns contact cu realitatea, ou lumea ideilor modeme şi a iniţiativelor curajoase, fotoreporterul trebuie să tindă spre o formă de prezentare atractivă, bazată pe o compoziţie interesantă, viguroasă, cu putere de impact. Pentru fotografia ilustrativă, fotoreporterul are la dispoziţie mai mult timp de gîndire, de căutare şi de prelucrare a fotografiei. El trebuie să profite de acest timp penitru a se exersa miai ales în exprimarea prin imagini a unor idei cît mai diferite, pentru

a-şi îmbogăţi şi nuanţa limbajul şi a-şi perfecţiona tehnicile pur fotografice. El trebuie să se conecteze la circuitul gîndirii contemporane, citind mult şi frecventând oameni interesanţi, el trebuie să adâncească înţelegerea documentelor polirice, astfel ca miezul lor să devină conţinut pentru imaginile sale. El trebuie să se familiarizeze cu problemele de fotocompoziţie pentru a da imaginilor atmosfera, atracţia viziuală şi dramatismud corespunzător, ferindu-se astfel de şabloane şi de fotografiile care mu spun nimic (sau prea puţin).

Perfecţionarea consecventă a tehnicii îl va ajwta în alegerea unor soluţii şi manipulări mai curajoase, îndrumîndu-1 spre cai mai puţin bătătorite. Guplul fotoreporter-Rolleiflex (atît de răspîndit în presa noastră) este de cele mai multe ori explicaţia aspectului atît de şablon al fotografiilor de ziar. Se oare o mai mare încredere în formatul mic, ou obiective ou distanţe focale foarte scurte sau foarte lungi, cu filme ultrarapide, cu diafiragmări selective şi expuneri „incorecte". Se cer decupaje moi originale, eliminînd tot ce este inutil, obţinîndu-se panoramice sau fîşii înalte, care sa spargă armonia monotonă a formatelor de hîrtii aflătoare în comerţ.

Tehnica modernă a dărîmat o mulţime de tabu-uri şi, fără îndoială, va dărîma şi altele.

Relaţia „titlu-imagine-explicaţie*. După cum se ştie, imaginea fotografică mu poate să spună chiar „totul". Există totuşi excluşivişti oare afirmă că o imagine nu este bună dacă are nevoie de explicaţii suplimentare. N-aş vrea sa ***polemizez cu ei. Am văzut*** suficiente fotografii în saloane şi reviste de specialitate cu menţiunea (ma feresc să spun „titlul") „fără titlu", „studiu", „atmosfera", „varianta XIII" (sau alte ^găselniţe") încît m-am lămurit. Fapt este că în fotopublicistică, unde ***Se*** pune un accent deosebit pe comunicare, pe precizie, s-a găsit (necesar ca fotografiile să fie însoţite de explicaţii, ba chiar şi de titluri. Eu sînt chiar de părere, după cum am mai arătat, că este bine ca fotoreporterul să se gîndească la titlu şi la explicaţie ***înainte*** de a face fotografia. Pro- cedînd astfel, el va şti mai bine ***cum*** să fotografieze subiectul pe care îl are în faţă. El nu va mai lucra „orbeşte", ci va urmări, o idee, va căuta elementele care să evidenţieze ce simte, se va concentra asupra a ceea ce este semnificativ şi va găsi mai uşor rezolvările compoziţionale şi tehnice. Fotografia lui va cîştiga în expresivitate şi va fi mai „la obiect".

în cotidiene titliuil se plasează deasupra fotografiei ciu litere mai mari şi groase. El trebuie să fie scont şi să aibă damul să incite interesul. Găsirea de titluri potrivite cere multă pricepere. Aş recomanda celor interesaţi să răsfoiască presa anglo-americana, unde se găsesc exemple foarte bune de titluri. Dealtfel, ziariştii din aceste ţări sînt renumiţi penitru concizia, stilul alert şi originalitatea titlurilor. Dacă niu este loc deasupra, titlul se plasează sub fotografie. Dacă, după cum s» întîmplă de obicei, există şi o explicaţie, se începe cu titlul tipărit cu litere mai mari ca să iasă în evidenţă şi se continuă rîndul cu explicaţia cu litere obişnuite.

Regula de bază pentru explicaţie (în afară de concizie) este să nu se repete nimic din ceea ce se vede în fotografie — ar fi tautologie. Ea trebuie să furnizeze toate acele precizări pe care nu le poate da fotografia, ca nume de persoane (de la stînga la dreapta...), nume de localităţi etc., data acţiunii, cu ce prilej şi, dacă este cazul, cifre, cifre comparative sau alte detalii. Precizările importante se plasează la începutul textului, lăsînd cele mai puţin esenţiale către sfîrşit. Se procedează astfel pentru cazul în care nu este spaţiu pentru întregul text şi trebuie tăiat în grabă o parte; se va putea tăia ultima parte cu detaliile mai puţin importante.

Sondajele făcute cu cititorii de ziare din mai multe ţări, au arătat că explicaţiile fotografiilor sînt citite mai înitîi şi de mult mai mulţi cititori decît cei care parcurg şi articolele. De aceea alegerea tematicii fotografiilor şi a celor ce se relatează în explicaţii trebuie făcută cu cea mai mare grijă, fiindcă acestea se bucură de cel miai mare interes din partea publicului cititor. încă o observaţie cu privire la explicaţiile fotografiilor în care apar persoane în prim-plan (sau portret). Este recomandabil ca în explicaţie, în afară de nume, să se citeze cîteva cuvinte semnificative din timpul convorbirii avute cu persoana respectivă.

REGIE SAU SURPRINDERE PE VIU? Iată o întrebare adesea discutată în contradictoriu în multe redacţii. Se tinde să se încline balanţa spre surprinderea pe viu. însă fotoreporterul care este trimis în ultimul moment acasă la un scriitor să-l fotografieze „la masa lui de lucru" şi scriitorul a fost anunţat de venirea fotoreporterului, desigur că nu-1 va putea „surprinde" pe scriitor. Dimpotrivă.

_Cei care cer fotografii surprinse pe viu, trebuie să cunoască posibilităţile şi limitele acestei metode, care sînt subiectele cele mai potrivite şi care sînt condiţiile în care se pot realiza asemenea fotografii.

Pe de altă parte şi regia (sau reconstituirea) îşi are rigorile ei. Principalul argument împotriva regiei este existenţa riscului de a se contraveni adevărului, realului, vieţii.

întotdeauna, miai ales la temele care poarta în ele riscul de a deveni şablon, trebuie căutat cu răbdare, cu un „ochi proaspăt", ceea ce este deosebit, altfel, caracteristic, propriu subiectului. Un portret publicistic, după cum se ştie, diferă de portretul „de atelier*, prin dinamica redării şi prin evidenţierea cadrului în care sie află modelul.

Fotoreporterul trebuie să se conformeze cerinţelor adevărului şi regia lui va fi bună dacă în urma observaţiilor preliminare a ştiut ce să ceară, a cîntărit condiţiile existente şi a sesizat posibilităţile modelului, descoperind modalitatea cum să ceară ceea ce doreşte. N-a inventat şi n-a forţat nimic. în cele din urmă, regia bună depinde de clarificarea obiectivelor pe care şi le impune fotoreporterul şi de talentul lui de a înţelege şi a se apropia de oameni. Restul vine aproape de la sine.

Răspunsul ireali9t la întrebarea „regie sau surprindere pe viu* este că decizia trebuie încredinţată fotoreporterului care, de la caz la caz, va şti să aleagă soluţia posibilă, satisfăcătoare pentru el, penitru secretarul de redacţie, zincograf şi, bineînţeles, pentru *cei care cumpără ziarul. N-am auzit încă pe cineva lăudîndu-se că a „surprins pe viu* un tractor arînd la o adîncime de X cm, sau că a „regizat" în piaţă o ceartă între precupeţe. Avem aface cu două metode diferite, fiecare aplicîndu-se la arii deosebite de subiectie.

Să trecem acum la ailt aspect: ***modul de utilizare a fotografiilor publicistice.***

1. Fotografia unică. Majoritatea fotografiilor care apar în presă (mai ales în cotidiene) sînt fotografii unice (documentare, informative, ilustrative), însoţite de titlun şi scurte explicaţii. Chiar dacă apar mai multe asemenea fotografii pe o pagină de ziar sau de revisită, fiecare tratează alt subiect, nu sie creează nici o legătura între ele. Chiar dacă prin machetare se creează un echilibru, ritm sau contrapunere, ele mu-şi pierd caracterul de fotografii unice.

2. **Două fotografii** alăturate. De cele mai multe ori se percepe mai bine o formă, o dimensiune sau o culoare, se înţelege mai clar un fapt, un eveniment, o atitudine, dacă se utilizează ***comparaţia,*** contrapunerea, alăturarea. Două fotografii bine alese, aşezate una lîngă alta, cu un fo&ite scurt text explicativ, pot fi mai convingătoare şi spun miai mult decîfc iun lunig articol. Argumentele concrete, vizuale, au o putere de înrîuirire mai mare decît cuvintele.

în presă se recurge adesea la fotografii alăturate, găsindu-se că este o formă foarte eficace de comunicare. Se pot găsi cele mai diferite criterii de comparaţie. Cele mai curenit folosite sînit comparaţiile în timp („ieri şi azi*, „înainte şi după*), de loc („aici şi în altă parte*, „la noi şi la ei“), de calitate („bine şi rău*, „frumos şi urît*) etc.

Dacă se face o alăturare cu explicaţia „Ferentari ieri şi azi", este bine ca cele două imagini să fi fost luate din acelaşi unghi şi în amîn- două să se vadă aceeaşi stradă, sau vreun alt indicator care să fie uşor recunoscut de privitor. Dacă se compară doi oameni, este bine ca ei să' fie fotografiaţi cam de la

aceeaşi distanţă şi într-o atitudine asemănătoare. Uneori, aceeaşi soluţie fotooompoziţiomală poate crea o legătură între două imagini, alteori cadrul rămîne riguros acelaşi şi se schimbă acţiunea sau oamenii (Bd. Maghenu la 7 ajm. şi Ja 7 p.m).

3. Grupajul de fotografii. Pe o pagină de revistă sau pe spaţiul corespunzător dintr-un cotidian se grupează mai multe fotografii despre acelaşi eveniment sau după alte oriterii care le sînt comune (din aceeaşi regiune, ţară, epocă, profesie etc.).

Astăzi, există tendinţa să se recurgă mai rar la această formă de prezentare, care este considerată depăşită. Au evoluat în schimb (după 1930) genuri publicistice prin care 9e obţin efecte mult mai spectaculare. Acestea se bazează pe:

4. Naraţia fotografică. Prima formă, mai simplă, a fost ***seria de fotografii.*** Se urmărea, de exemplu un evenimenit şi se făceau instantanee pe parcursul desfăşurării lui. Apoi, cîteva fotografii realizate îln „momente cheie" se aşezau în ordine cronologică şi se însoţeau cu scurte texte. Aceasta a fost (şi mai este) forma cea mai răspândită. Fantezia fotoreporterilor şi a redactorilor de specialitate a descoperit sute de teme care se potriveau de minune cu această formă de prezentare. S-au realizat serii de fotografii urmărind un proces industrial („De ia brad la chibrit"), ‚sau< se fotografia la intervale fixe stadiul la care se afla construcţia unui bloc de locuinţe, publicând apoi întreaga serie cînd blocul era gata. S-au făcut fotografii călătorind pe o şosea, înregistrând porţiunile mai frumoase, întîmplări, întâlniri neaşteptate etc. S-au întocmit serii de fotografii care relatează desfăşurarea unui meci de box sau de fotbal, „ziua unui minier" şi multe altele.

Sub influenţa şi paralel cu dezvoltarea cinematografiei, unde regizori de tailenit descopereau mijloace noi de expresie şi reluau din fotografie cadraje şi unghiuri mai îndrăzneţe, se dezvoltă şi în fotopublicistică, usn gen nou:

5. Fotoreportajul. El este rezultatul acumulării multor experienţe reuşite şi progrese în fotografie, fotopublicistică, grafică, macheitare, poligrafie. Succesul fotoreportajului în rîndul cititorilor de ziare şi reviste se datorează faptului că el satisface „foamea de a vedea", dorinţa de a deveni „martor ocular" la evenimentele importante, de a „cunoaşte" pe mai marii zilei, de a se convinge cu „proprii ochi" de ce se înitîmplă în lume, cum se trăieşte pe alte meridiane saiu în „cealaltă jumătate" a societăţii.

Publicul aititor era satul de „vorbe", ile găsea insuficient de precise şi îşi pierduse încrederea în ele. în schimb, avea o mare încredere în redarea mecanică, obiectivă, a aparatului fotografic oare „mu minte", în imagine se vede un fragment de realitate „aşa cum este" şi privind atent acest document al vremii, fiecare poate să-şi tragă propriile lui concluzii. Nu mai este nevoie de iun intermediar, ziaristul, care să relateze, să (tălmăcească şi, adesea, să răstălmăcească, cele întim plate. Cu ajutorul fotografiilor se poate oriond vedea în tihnă totul, fiecare ramînînd aşezat comod în fotoliul său.

Iată o definiţie (A. Rothstein, „Photojournalism“, pag. 97): „Fotoreportajul este o combinaţie planificată şi 'Organizată de fotografii informative şi ilustrative, prezen/tînd sob formă de niaraţie o relatare completă şi detaliată despre un eveniment interesant şi semnificativ, o personalitate sau despre viaţa contemporană".

Fotoreportajul, oa gen publicistic, se dezvoltă în scurt timp într-o activitate redacţională de mare însemnătate şi anvergură. Bl nu mai poate fi opera unui singur om, ***a*** fotoreporterului. El^ atrage la realizarea luii un nuimăr mare de specialişti oare în mod direct sau indirect contribuie au cîte ceva.

A. Rothstein eniumeră cinci calităţi necesare unui fotoreportaj pentru a fi bun:

— subiectul să se plaseze într-o actualitate desfăşurată pentnu a capta interesul publicului;

— fotoreportajul trebuie gîndit în termeni de imagini vizuale şi nu în termeni de relatare prin cuvinte;

— trebuie să se tinidă spire concentrarea subiectului;

— fotoreportajul trebuie să se refere la oameni, să-i prezinte în acţiune; -1

— cele prezentate în fotoreportaj trebuie să intereseze pături cît mai largi şi diferite ale populaţiei.

Realizarea fotoreportajului începe cu ***căutarea temei.*** întotdeauna „plutesc în aer" nenumărate teme de actualitate, de la criza energetică la începerea sezonului de schi şi de la îndeplinirea cincinalului, la faţa nouă a satului românesc.

f, Analizînd însemnătatea temei, interesul pe care îl manifestă publicul sau necesitatea de a interesa publicul în tema respectivă, posibilităţile de prelucrare a temei prin fotoreportaj, mijloacele materiale necesare pentru realizarea fotoreportajului şi poate încă alte considerente speciale, conducerea redacţiei hotărăşte realizarea, de exemplu, a unui fotoreportaj GU tema „însemnătatea învăţătorului în viaţa societăţii".

După decizia asupra temei, urmează perioada de ***documentare.*** Secţia de documentare din redacţie primeşte sarcina de a alcătui un dosar cuprinzînd cadrul legal, date statistice, studii de pedagogie referitoare la miunca învăţătorului, o schiţă istorică a evoluţiei învăţămîntului, precum şi articole şi informaţii apărute în presă, care înfăţişează aspecte şi observaţii cît mai diferite despre tema aleasă. Cînd dosarul ou documentaţie este gata, el este predat unui redactor care îl studiază şi propune un număr de ***subiecte*** prin care se pot prezenta cele mai caracteristice laturi ale temei. Conducerea redacţiei alege subiectul j>e care îl consideră cel miai potrivit şi, împreună cu redactorul cane rămîne răspunzător penitru publicarea fotoreportajului, se desemnează un fotoreporter şi un redactor de teren, cuplul came va asigura - realizarea fotoreportajului.

în alte redacţii, propunerile de subiecte sînt făcute de redactori sau foto-

reporteri, care furnizează documentaţia şi motivaţia subiectului. Cînd se întîmplă un eveniment caire trebuie oglindit operativ în timp ce se desfăşoară, fotoreporterul şi un redactor sînt trimişi pe teren cu indicaţii sumare, urmînd ca să se hotărască modul de prezentare pe baza imaginile r aduse, ţinînd seama de însemnătatea temei.

Subiectul o diată ales, echipa formată din redactorul responsabil, fotoreporter şi redactorul de teren discută diferite posibilităţi şi variante precum şi cele mai bune mijloace de realizare.

Stabilind „în rr^are" ce trebuie făcuit, se trece la faza următoare: ***prospectarea pe teren*** pentru găsirea localizării fotoreportajului (şcoala) şi a personajului principal (învăţătorul). Cuplul fotoreporter-redactor vizitează diferite şcoli căutînd una cît mai obişnuită, într-un cartier cu un segment de populaţie reprezentativ, fiindcă fotoreportajul lor trebuie să aibă putere de generalizare, să nu prezinte nici probleme locale, nici excepţia. învăţătorul, pe lîngă trăsăturile caracteristice trebuie să aibă o înfăţişare plăcută, care să-i atragă pe cititori la urmărirea fotoreportajului în paginile revistei şi, fiind vorba şi de unele imagini care vor trebui să fie regizate, el trebuie să poată fi capabil sa-şi „joace" propriul rol.

După ce se termină cu bine prospectarea, cei doi se întorc la redacţie şi se elaborează ***scenariul*** fotoreportajului. El „bagă concepţiile şi ideile cu realitatea obiectiva (documentare), cu faptele şi imaginile concrete: fotografiile". De fapt, s-ar putea spune că el este forma ideala a fotoreportajului care va trebuii să fie realizat, cuprinzând desfăşurarea nara- ţiei şi lista de fotografii care ar trebui făcute, dîndu-se indicaţii sumare asupra felului cum ar trebui să arate şi ce să comunice.

Importantă este prima fotografie, de început, de deschidere, de introducere în temă. Ea trebuie să atragă atenţia, să aibă impact vizual şi sa excite curiozitatea. Trebuie să existe apoi fotografii de localizare, de atmosferă, de prezentare a personajului principial. La sfârşit ar fi bine să existe o fotografie-con ciuzie. Pentru a se evita monotonia, fotoreporterul trebuie să schimbe distanţa faţă de subiect (mai aproape sau mai departe), sa fotografieze de la diferite înălţimi, pe lat şi pe înalt, cu obicetive de diferite distanţe focale. Totuşi, strădania pentru varietate trebuie să fie temperată de preocuparea continuităţii de la o imagine la alta şi de păstrarea unităţii de stil în tratarea întregului reportaj.

Cu scenariul în mînă cuplul fotoreporter-redactor se întoarce pe teren unde începe ***munca propriu-zisă,*** concretă, ***de fotografiere.*** Indicaţiile din scenariu nu sînt nici obligatorii, nici limitative. El rămîne un ghid, un îndreptar, care fiace sugestii şi stabileşte cadrul general. Este bine ca fotoreporterul să facă mai mulite variante pentru fiecare imagine (de exemplu „pe lat" şi „pe înalt") pentru ca să existe suficient material din care să se aleagă cele mai bune fotografii penitru publicare.

Cînd se termină şi această fază, filmele sînt developate şi se fac copii contact de pe toate cadrele. Redactorul responsabil parcurge toate aopiile, le

grupează pe idei şi le aşază în ordinea desfăşurării acţiunii. Pentru fotoreporter urmează momentul cel mai trist: eliminarea imaginilor mai slabe, superflue a dubletelor nereuşite şi ***restrîngerea numărului de fotografii la strictul necesar.*** Redactorul responsabil face sugestii pentru faza următoare: ***machetarea.*** El propune fotografiile care crede că ar trebui să apară pe aceeaşi pagină de revistă, ordinea şi mărimea aproximativă a fiecăreia.

Acum intră în acţiune machetatorul, de obicei cu formaţie de grafician. Sarcina lui este de a pune în valoare din punct de vedere plastic întregul material compus din titluri, fotografii, explicaţii şi textul care însoţeşte fotoreportajul. EI face o nouă triere a fotografiilor şi se interesează de necesităţile impuse de text. Apoi, proiectează fiecare pagină, determină numărul, aşezarea şi decupajul fotografiilor, mărimea explicaţiilor, cere texte scurte pe care să le poată plasa ca elemente grafice, titluri, subtitluri şi tot ce este necesar pentru o prezentare cît mai atractivă, estetică şi, în acelaşi timp, logică şi uşor de urmărit.

Bineînţeles, că nu în toate redacţiile şi nici cu toate subiectele se procedează la fel. Uneori un fotoreportaj — de la idee inclusiv pînă la machetă — poate fi opera unui singur om, a unui fotoreporter foarte dotat, bun profesionist şi în domeniile adiacente fotografiei. Astfel de cazuri sînt foarte rare şi caracteristica fotoreportajului de anvergura rămîne munca colectivă.

Măiestria în fotoziaristică depinde de foarte mulţi factori. In nici un caz însă, ea nu poate fi atinsă de un fotoreporter incult, neinformat şi blazat. Aici este „cheia şi lăcata" şi de aici trebuie început.

APARATE ŞI ACCESORII. Ar fi deplasat să se discute aici „avantajele şi dezavantajele" diferitelor mărci, tipuri şi formate de aparate. Principiul de bază este: aparatul potrivit pentru subiectul gotrivit şi fotoreporterul potrivit. Desigur că în fatoziaristica mondiala există o marcată tendinţa spre trecerea din ce în ce mai masivă spre formatul mic, de 35 mm. Totuşi, multe publicaţii şi edituri insistă încă asupra formatului mare (cel puţin 6/6) şi, orice s-ar spune, unele subiecte (ansambluri industriale, peisaje, fotografie tehnică, de arhitectură, de modă, publicitară etc. şi chiar şi portret) cîştigă foarte mult dacă sînt fotografiate cel puţin pe formatul 6/9. Important este ca aparatul să permită utilizarea unei largi game de ***obiective cu diferite distanţe focale.***

Numai fotoreporterul imprudent pleacă la un reportaj mai important cu un singur aparat. Chiar şi cel mai bun aparat poartă în el riscul de a se defecta, a sie bloca, a rupe filmul. De aceea se recomandă ca fotoreporterul să ia cu el ***„al doilea aparat",*** chiar dacă acesta este de calitate inferioară. Dacă este de alt format (mai mare sau mai mic), cu atît mai bine. Aria posibilităţilor de a face faţă unor subiecte deosebite se măreşte mult.

O sculă foarte importantă pentru fotoreporter este ***fulgerul electronic.*** Nu se discută dacă fotografiile cu fulger sînt mai frumoase sau mai urîte decît cele la lumina existentă. De cele mai multe ori, fără fulger sau nu există fotografii, sau ele sînt respinse (pe bună dreptate!) de tipografie. Datoria fotoreporterului este să aducă o fotografie publicabilă chiar şi de acolo unde a fost întuneric.

închipuiţi-vă ce fotografie s-ar putea face fără fulger în momentul joncţiunii dintre două echipe care au forat un tunel! Din fericire (pentru fotoreporter), lămpile cu fulger electronic au devenit mici şi uşoare — ceva mai mari decît pachetul de ţigări. In ciuda dimensiunilor reduse ele dau suficientă lumină, mai ales cu filme sensibile, pentru a se putea face faţă majorităţii subiectelor obişnuite de reportaj. Pentru urmărirea mişcărilor rapide lampa se montează pe aparat. Pentru fotografii care se pot face în tihnă, se pot da chiar şi lumini de efect cu ilampa plasată în poziţia doiită cu ajutorul unui cablu de extensie.

Lista de aparate şi accesorii poate fi prelungită mult, avînd în vedere enorma varietate de diferite subiecte posibile. Trebuie însă ţinut seama şi de bietul fotoreporter care trebuie să transporte întregul utilaj! După cum nu este recomandabil să pleci la vînătoare de iepuri cu tunul, nu este bine ca ia reportaj să se plece cu geanta îngreunată de prea multe scule. Pe teren contează mult miai mullit mobilitatea şi operativitaitea fotoreporterului şi faptuil că nu este obosit şi împiedicat de căratul genţii grele.

Important este ca fotoreporterul să prevadă cu ce probleme tehnice va fi confruntat la reportajul la care pleacă şi să-şi ia minimum necesar. Numai în ceea ce priveşte filmele va face o excepţie. Se spune că fotoreporterii cu experienţă calculează cu grijă numărul de filme pe oare îl consideră necesar pentiru reportajul la care pleacă ş i . . . iau de trei ori mai multe!

AMATORUL ŞI FOTOGRAFIA DE REPORTAJ. întrucît îl interesează pe amator prezentul capitol? în afară de faptul că el poate deveni

colaborator ocazional la unele ziare şi reviste, ştiind mai bine ce fel de fotografii să trimită, el va putea aplica multe din cerinţele fotografiilor de reportaj propriilor sale producţii. De fapt, orice fotografie ^artistică, pentru a fi într-adevăr bună, trebuie într-un fel să oglindească, să comenteze, să interpreteze realitatea, un fapt de viaţă. Ea conţine astfel un germene din esenţa reportajului. Amatorul poate deveni cronicarul în imagini a celor ce se întîmplă în jurul lui, căutînd rezonanţa majoră a unor fapte care pot părea searbăde, găsindu-le o formă p'astică aleasă de prezentare. El poate să întocmească serii de fotografii cu excursiile sau călătoriile pe care le face.

Fotograful prevăzător poate începe să-şi planifice fotoreportajul propriei vieţi, xnoepînd cu vechile fotografii din albumul de familie, înregistrând evenimentele mai importante pe „secvenţe", făcînd fotografii „de letopiseţ", documentare (casa în care am locuit, colegii mei de şcoală, de la facultate, de la întreprinderea X etc.), pregătindu-şi astfel un material care, vă asigur, îi va f ace mare plăcere.

Pentru amatorul care fiace diapozitive color şi die proiectează în faţa rudelor şi prietenilor săi, principiile întocmirii de naraţii fotografice devin de cea miai mare utilitaite. El trebuie să se străduiască să alcătuiască un fotoreportaj închegat, interesant, cu o desfăşurare ilogică, cu început şi sfîrşit, cu o înlănţuire bine articulată între imagini. Ar fi bine să se obişnuiască ou ideea de a-şi elabora un scenariu înainte de a pleca într-o excursie, de exemplu, penitru oa să nu i se întâmple tocmai atunci cînd pregăteşte proiecţie sa-şi dea seama că îi lipsesc imagini de atmosferă, de legătură între secvenţe sau alte tipuri de „imagini care ar fi fost bine să le fi avut". De asemenea, el va trebui să se gîndească la textul fotoreportajului, la explicaţiile imaginilor, comentarii, eventual şi ilustraţie sonoră, pe toate acesitea putînd să le imprime din timp pe bandă de magnetofon.

Sînt nenumărate domeniile în oare amatorului obişnuit îi poate ajuta mult cunoaşterea principiilor din fotopublicistică, chiar dacă nu s-ar alege decît cu un mod nou de a aborda fotografia.

Ţin mult ca la încheierea acestui capital să reamintesc ceva ce am subliniat la începtuil lui. Datoria de onoare de a menţine neîntinată puterea de credibilitate a fotografiilor de repomtaj.

SCURTĂ POSTFAŢĂ

Cer iertare cititorului dacă nu m-am ridicat la înălţimea aşteptărilor sale. Şitu că n-am tratat toate subiectele care l-ar fi interesat şi că îi rămîn dator cu multe răspunsuri la întrebările pe care şi le pune. Lucrarea de faţă însă, din fericire, nu apare într-un vid de literatură fotografică. Există suficiente manuale care descriu procedee şi aparate, dau reţete, scheme şi tabele.

Pe tot parcursul cărţii m-am gîndit la omul din spatele aparatului. El este şi rămîne elementul determinant al calităţii artistice a fotografiilor. Efortul spre perfecţiune trebuie să înceapă cu fotograful. Se văd nenumărate fotografii proaste făcute cu cele mai bune aparate ... De aceea, în cartea de faţă, am găsit necesar să sugerez posibilităţi, să descriu situaţii, să prezint alternative. Am căutat să fiu cît mai aproape de fotograf, îndemnîndu-l să gîndească, să observe, să experimenteze, să aleagă. M-am ferit să-i spun ce să facă, să-i dau soluţii „prefabricate". Simt că unora nu le voi fi de nici un folos. Ştiu totuşi că cei mai mulţi vor găsi idei care să-i conducă spre făgaşul unei munci de creaţie cu implicaţii mai adînci.

Am scris aşa cum aş fi dorit să găsesc o carte la începutul carierei mele fotografice, o carte-prieten. Eram saturat de formule, reţete, calcule şi descrieri de aparate. Doream să ştiu cum să dau viaţă cunoştinţelor tehnice, cum să trec dincolo de pragul fotografiei doar corecte. Treptat, din experienţa mea şi a altora, am aflat adevărul că „secretul* perfecţiunii se află în om, în anumite calităţi ale sale, de care trebuie să devină conştient, pe care poate să le dezvolte. în acest spirit închin cartea de faţă tuturor acelora care doresc ca fotografiile pe care le fac să-i bucure şi să-i înalţe pe ei şi pe semenii lor.

FOTOAFORISME

— Fotograful bun se cunoaşte pe vreme rea.

— Aparatul cel mai bun este cel in spatele căruia se află fotograful cel mai bun.

— Cine face azi o fotografie abstracta, mîine poate că nu mai este fotograf.

— Mai bine granulaţie mare decît fantezie mică.

— Fotograful bun calculează ca un inginer, gîndeşte ca un filozof, dar priveşte lumea ca un poet.

— Lumina bună se cunoaşte după developare.

— Decît o lumină mare, mai bine două mai mici.

— Apreciază tonalităţile de cenuşiu in fotografie, dar fereşte-te de cenuşiu în gîndire.

— Cele mai reuşite fotografii sînt cele pe care n-ai reuşit sl le faci încă.

— Cine se lasă vrăjit de „minunile" din laborator, se va trezi departe de adevăratele minuni ale

vieţii.

— Se înşală cel care crede că obiectivul poate fi intr-adevăr obiectiv.

— Aparatul fotografic este un fel de cameleon: se schimbi după personalitatea celui care Sl foloseşte.

— Fotografia şi sinceritatea merg mînă în mînă.

— Fotografia se aflǎ undeva pe drumul care pleacă de la întretăierea dintre artă şi tehnică.

— Fotograful care nu ştie să exploateze întîmplarea este ca găina care ciuguleşte un diamant rătăcit printre boabele de nisip.

— Unu şi cu unu fac doar doi. Dar două fotografii alăturate pot face şi cît o sută.

— Prin fotografie nu se povesteşte; se arată!

— Dacă eşti priceput, chiar şi praful de pe obiectiv îţi poate veni în ajutor.

— Noul în fotografie este de cele mai multe ori ca picătura de apă pe o plită încinsă: face sfîrr şi dispare.

— Imită pe „cei mari" pînă cînd ajungi şi tu mare... dacă ajungi...

— Dacă n-ai ce spune, hotărăşte-te să taci.

— Nu vă luaţi după aparatul dumneavoastră care „priveşte" subiectul doar o fracţiune de secundă.

— Cine se bazeazi la fotografiere pe cadrajul la mărit, adesea, iese din cadrul bunilor fotografi.

— Profunzimii de cîmp ii prefer profunzimea gtndirii.

— Ne va fi tare ruşine cînd pe şosele vor apare semne rutiere cu indicaţia „Atenţie! Regiune fotogenică!"

— Nu fii gelos pe pictor sau grafician. Fă-i pe ei să te invidieze pentru posibilităţile pe care ţi le oferă fotografia!

— Nu căuta în laborator ceea ce n-ai găsit la fotografiat.

— Abia cînd ajungi la retuş, începi să apreciezi curăţenia din laborator.

— Nu uita că ceea ce fotografiezi nu „este" numai ceva, dar şi „înseamnă" ceva.

— Trebuie să ai curaj şi multă originalitate să mai faci o fotografie de peisaj după ce s-au făcut milioane...

— După ce ştii bine să fotografiezi obiecte şi oameni, încearcă să fotografiezi atmosfere.

— Cercetează bine dacă într-adevăr ai greşit; poate ai dat peste o „găselniţă".

— Fii cît mai sever cu operele amicilor tăi, dar foloseşte acelaşi etalon critic, şi cînd îţi priveşti propriile lucrări.

— Mai întîi învaţă ce înSeamnă o floare, pe urmă fotografiaz-o.

— în lumea tehnicii, aminteşte-ţi că totuşi eşti OM.

—Caută să visezi cu ochii deschişi. Poate într-o bună zi vei reuşi să-ţi fotografiezi unul din vise.

— Nu lăsa prea multă vreme aparatul nefolosit. Vă dăunează ambilor.

— Cu cît cheltuieşti mai multă gîndire, cu atît cheltuieşti mai puţin pe filme- şi hîrtie.

— In fotografia de calitate, pe lîngă probleme fizico-chimice, există şi probleme de conştiinţă.

— Ce este mai important — aparatul sau filmul? — Fotograful!

— Cel mai bun profesor de artă fotografică este viaţa... cu condiţia să o- cunoşti, să o înţelegi, să o iubeşti.

— E greşit să se creadă că revelatorul poate produce revelaţii.

— Tendinţa spre miniaturizare e de dorit în fotografie, atîta timp cît nu influenţează şi talentul...

— E bine să te preocupe ritmurile în fotocompoziţie. Mai bine însă să trăieşti în ritm cu viaţa.

— Mulţi studiază „punerea în pagină". Recomandabil este să dea atenţie nui numai la „cum" dar şi la „ce“.

— O fotografie bună poate „spune" ceva. Căutaţi să spună ceva interesant» frumos, nobil.

— Aparatul modern nu produce neapărat numai fotografii moderne.

— Decît să ai zece aparate şi o singură idee, mai bine să ai un singur aparat şi zece idei.

— Dacă nu poţi avea o convorbire interesantă cu cineva, nu te aştepta lai fotografii bune de la el.

— Secretul succesului? Să-ţi iei aparatul pe umăr şi să treci din lumea tehnicii în lumea culturii.

— în biblioteca oricărui fotograf mai este loc şi pentru cărţi de poezie, lucrări de filozofie, de estetică...

— Dacă spui ce spune toată lumea, spune-o măcar în felul tău.

— Nu da niciodată vina pe aparat. El, săracul, nu execută decît ce îi comanzi tu..

— Fii prieten deopotrivă cu soarele şi norul.

— Renunţă la portretistică dacă nu te osteneşti să cunoşti oamenii.

— Pentru ca un portret să fie într-adevăr bun, încorporează în el şi părerile tale despre model.

— Portretele făcute ca pe bandă rulantă rămîn la valoarea oricărui produs, de serie.

— Pînă a te lăuda cu instinctul de fotograf, utilizează exponometrul.

— Cine vrea să treacă cu bine pe sub curcubeul cotorului, trebuie să cunoască deosebirea dintre colorat ţi pestriţ.

— Tensiunea dramatică nici nu se vede pe geamul mat, nici nu poate fi determinată cu vre-un aparat de măsură. Ea se simte!

— Se învaţă multe din cărţi. Restul pînă la perfecţiune îl ai sau nu-1 ai în tine. Descoperă-l!

— Mulţi fotografi se tot laudă cu aparatele lor. Puţini îţi amintesc de creier sau de inimă.

— Avea în faţa lui cel mai perfecţionat aparat. Stătea ca în faţa unei porţi noi.

— Numai dacă ştii să te ridici şi să te cobori la nivelul subiectului, vei putea determina corect şi ceilalţi parametri.

— Dacă abordezi un subiect cu o minte proaspătă, nu uita să împrospătezi şi revelatorul.

— Aparatul tău vechi, ca şi vinul vechi, are calităţi pe care nu le poate avea mustul.

— Priveşte, priveşte bine, ca să nu vezi apoi o deosebire între subiect şi foto-» grafie.

— Făcea poze. încă nu învăţase să facă fotografii...

— Din păcate încă mai există o contradicţie între „expoziţii de fotografii" şi „fotografii de expoziţie". »

— După ce ai tras un cadru în stilul tău obişnuit, caută să-l repeţi şi „altfel".

— Nu te gîndi Ia pingele cînd pleci la fotograf*lat.*

— Prea mulţi fotografi sînt mult mai preocupaţi de reglajul clarităţii imaginii decît de reglajul clarităţii ideilor.

— Nu da aparatul din mînă pentru cel din reclamă!

— S-ar putea spune, în limbaj fotografic, că simţirea revelează subiectul, gîn- direa îl fixează şi inteligenţa îl spală.

— Voia să-şi fotografieze pasiunea vieţii. Avea aparat şi film, dar n-avea pasiune ...

— Ca să faci fotografii bune — i s-a spus — trebuie să ai minte. El ştia doar că „minte" vine de la „a minţi"!

— Mai multă frumuseţe găseşti într-un diamant de cîteva carate, decît într-o tonă de nisip.

— Nu-1 judeca pe fotograf după aparat, ci după imaginile lui.

— Fotografia orice din mers, din tren, din maşină; numai din convingere nu încercase.

— Dacă vrei să ajungi artist fotograf, tehnica te ajută doar ca frînghia pe spînzurat.

— Era cu ochii-n patru; poate de aceea făcea numai fotografii combinate.

— Dacă s-ar pedepsi furtul de subiect, mulţi fotografi ar zace la închisoare.

— Avea ochi perfecţi; la ochii minţii însă, i-ar mai trebui cîteva dioptrii...

— Susţinea că fotografiază ca Henri Cartier-Bresson; numai rezultatele erau âiţele...

— Mi-a spus un amic: am ajuns atît de departe cu autoexigenţă, încît... nu mai fotografiez...

— Devii fotograf bun dacă ştii să observi ce se întîmplă cînd acţionezi ca un fotograf prost.

— Găsea toate accesoriile şi materialele; numai subiecte nu găsea.

— Ce bine că nu s-a inventat un instrument de măsurat talentul! Mulţi nu s-ar mai putea lăuda cu el.

— Cînd pleci la drum lung, nu te preocupa mai mult de provizia de mîn- care, decît de cea de filme.

>

— După aparatajul cu care fotografia orice, semăna cu cel ce ar pescui băbuţei cu harponul.

— Cînd n-ai ,.ce“ spune, în zadar te refugiezi în „cum*.

— Colindase aproape toată Europa; n-a găsit nimic mai frumos de fotografiat decît „eu în faţa

— Este mic butonul de declanşare, dar multe iluzii mari a răsturnat.

— Cu cit ţii nasul mai sus, cu atît ţi-e unghiul de vedere mai îngust.

— Totfăcînd fotografii „de amintire", uitase să fotografieze...

— E bine sl fii mai sensibil decît filmul cu care fotografiezi.

— Se fotografiază din perspectiva broaştei, a păsării, a burţii...; încercaţi şi din perspectiva OMULUI!

— Fotograful bun î?i descoperă subiectele chiar şi prin ceaţa cea mai groasă.

— Aparatele automate nu pot realiza exact ce dorim; sînt doar tehnicieni, dar nu artişti.

— Ţine pasul cu tehnica, dar şi cu viaţa!

ANEXĂ

*›

1. CLASIFICAREA APARATELOR

Formatul negativului

a) Format .mini* — film cu lăţime de 9 sau 16 mm;
— film 8x11 şi 13X17 mm (110).

b) Format mic — film de 35 mm: 18x24, **24x24, 24x36** mm;
— casete 126: 28x28 mm.

-c) Format mediu — rolfilme tip 120 sau 220: 4,5x6, 6x6, 6x7, 6x9 cm;
— flim perforat de 70 mm.

d) Format mare — plăci sau planfilme: 6,5x9, 9x12, 10x12,5,
13x18, 18X24, 20x25 cm.

Vizarea şi determinarea distanţei

.a) Vizare pe geam mat (la aparate de format mare) observarea imaginii pe geamul mat.
b) Vizare directă optică sau prin iconometru scară sau tabel de distanţe şi inel de profunzime telemetru separat sau cuplat, cfc Vizare reflex cu două obiective observarea imaginii pe geam mat, mărită cu lupă.
d) Vizare reflex cu un obiectiv cu oglindă rabatabilă sau pentaprismă, prin stigmo- metru, microprisme şi/sau geam mat, prin ocular măritor.

Intersch i m ba bi l i totea org a n el or

a) Obiective — permit utilizarea obiectivelor cu distanţe focale diferite.
b) Casete de film — permit schimbarea operativă a peliculei (de_ exemplu aib-negru — color, color negativ — color reversibil, color lumină de zi — color lumină artificială etc.).

\

cj Vizoare — permit alegerea celui mai potrivit sistem de vizare (optic, iconometric» din diferite unghiuri etc.). d) Inele, tuburi, burduf — pentru fotografiere de aproape (macrofotografie) sau adaptare la microscop (microfotografie).

Gradul de automatizare

a) Diafragma — reglarea automată a expunerii.
b) Obturatorul — reglarea automată a expunerii.
c) Motor — pentru avansul automat al filmului în ritm accelerat.
d) Reglarea clarităţii — încă în fază de experimentare.

2. REŢETE DE REVELATOARE NEGATIVE

(minutajele indicate sînt pentru temperatura de 20°C şi filme de 20° DIN. Diluţia. se face în apă de aproximativ 40°C începînd cu 700 cmc. Se adaugă apă pînă la. 1.000 cmc.).

Revelatoare miorogranulare

Kodak D 76

Metol	2 g
Hidrochinonă	5 g
Sulfit de sodiu anhidru	100 g
Borax	*2* g

12—15 minute

Kodak D 23

Revelator^ microgranular, egalizator — indicat la forţarea sensibilităţii filmelor fiindcă nu produce blocaje

Metol	7,5 g
Sulfit de sodiu anh'Jru	100 g

9—12 minute

Revela toa re s u per- m i crog ra n u l a re

>eyewetz

Orthophenilendiamină	5 g
Metol	10 g
Hidrochinonă	1,5 g
Sulfit de sodiu anhidru	60 g
Fosfat trisodic	5 g
Bromură de potasiu	1,5 g

12—14 minute

Kodak DK 20

Metol	5 g
Sulfit de sodiu anhidru	100 g
Kodalk (se poate înlocui cu Borax la nevoie)	2 g
Tiocianat de potasiu	1 g
Bromură de potasiu	0,5 g

12—15 minute

Iarovici

Metol	7,5 g
Sulfit de sodiu anhidru	100 g
Borax	2 g
liosulfat de sodiu	3 g

9—12 minute

Ilford D 68

Sulfit de sodiu anhidru	100 g
Hidrochinonă	5 g
Borax	3 g
Acid boric	3,5 g
Bromură de potasiu	1 g
Fenidon	0,2 g

în diluție lxl — 6 minute

Revelatoare negative cu 2 băi

Stockler (microgranular)

Baia I: Metol 5 g
Sulfit de sodiu anhidru 100 g

4—6 minte

Baia II: Borax 10 g

3 minute

Recomandat de revista „Leica" (supermicrogranular)

Baia I: Sulfit de sodiu anhidru 7

Hidrochinonă 5 g
(»> Fenidon 0,3 g
Bromură de potasiu 0,5 g

temperatura poate fi între 16°C şi 24°C
4 minute

Baia II: Borax 20 g
Acid boric 10 g

Kodak DK 20

Bromură de potasiu 0,5 g

minute >

(am adoptat acest revelator fiindcă este sigur, constant, comod, economic, se obţin gradaţii fine în umbre ţi lumini,favorizează o claritate deosebită ţi granulaţia este aproape inexistentă)

Reţete de revelatoare pozitive

[se încearcă în^ primul rînd reţeta indicată de producătorul hîrtiei; la toate reţetele apă pînă la 1.000 cm^3)

Revelator cu amidol

Sulfit de sodiu anhidru	44 g
Amidol	6,5 g
Bromură de potasiu sol. 10%	5,5 cm*

Nediluat produce contrast puternic. Se poate dilua pînă la 1/20, obţinindu-se gradaţii din ce în ce mai fine

Revelator dînd tonalităţi albastru-negre

Metol	2,5 g
Sulfit de sodiu anhidru	40 g
‘Hidrochinonă	10,5 g
Carbonat de sodiu anhidru	75 e
Bromură de potasiu sol. 10%	8 cm*

Revelator dînd tonalităţi calde

Metol	2,5 g
Sulfit de sodiu anhidru	38 g
Hidrochinonă	10 g
Carbonat de sodiu	38 g
Bromură de potasiu sol 10%	40—130 cm’

Revelator moale (în diluţie 1/3 sau mai mult)

Metol	3 g
Sulfit de sodu anhidru	36 g
Carbonat de sodiu anhidru	18 g
Bromură de potasiu sol. 10%	40 cm*

Revelator contrast

Metol	3 g
Hidrochinonă	6 g
Sulfit de sodiu anhidru	40 g
Carbonat de sodiu anhidru	40 g
Bromură de potasiu	3 g

Control ştiinţific: ing. VIOREL SIMIONESCU Redactor: ILEANA NACU Tehnoredactor: ELLY GORUN Coperta: TEODORA DOXAN
®un de tipar: 1. 11. 1977
Coli de tipar: 16; Planşe: 1 coală; Tiraj: 48 000 + 65 exemplare broşate;

Întreprinderea poligrafică *Sibiu*, Şos. Alba Iulia nr. 40. Republica Socialistă România





1 și 2. Două variante din multele posibile cu tema: vas de lut cu trei mere și două ouă (fotografii de Eugen Iarovici).

3 !ri 4. **Modalități diferite la portret. Imaginea** 3 **este un portret reuşit de studio, realizat la Foto „Julietia" de admirabilul portretist Manole Manu. Imaginea** 4 **este un portret-instantaneu la lumina existentă pe care l-am făcut prietenului meu Bazil Roman. Am reuşit (cred) să-i surprind privirea candidă, cinstită şi chipul de moţ,**

parcă scrijelat in piatră

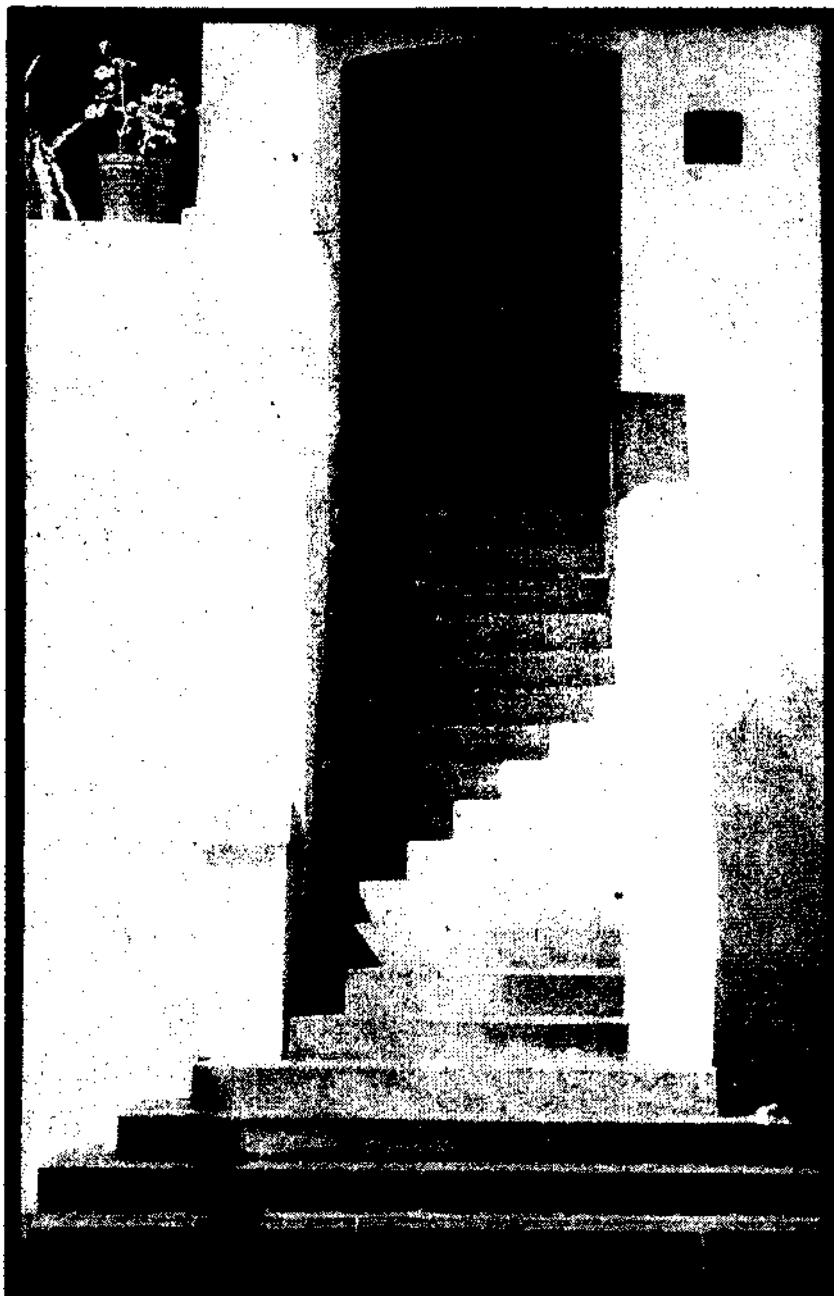
>, 6, 7 şi 8. Am ales dimre multe exemple de manipulări de pe acelaşi negativ, rea izate de Dinu I.azăr, doar aceste patru: 5 — copie normală; 6 — pozitiv cu con trastul exagerat; 7 — pseudorelief contratipat şi 8 — pseudorelief pozitiv salarizai.

Artista fotografă Liana Grill ne surprinde adesea nu numai cu imagini frumoase, dar şi cu o formă de prezentare originală.

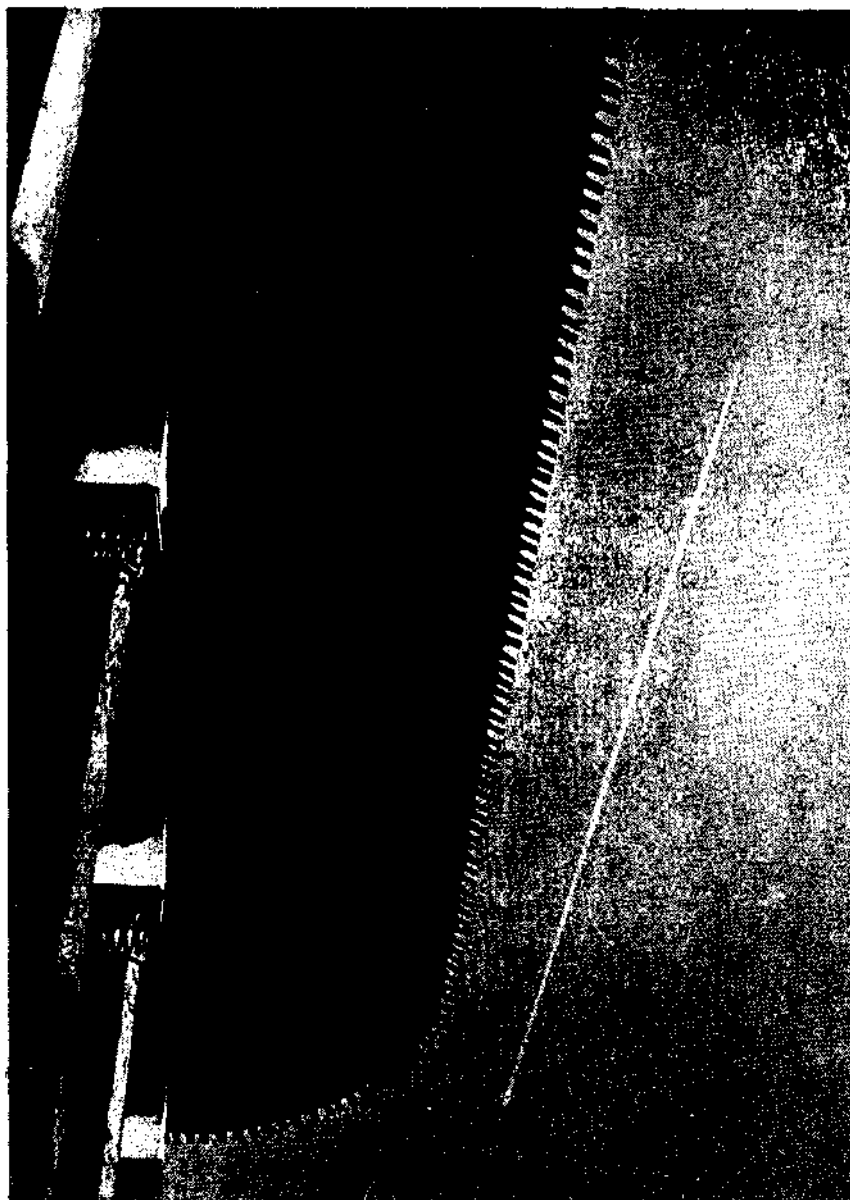


10 şi 11. Acelaşi loc, aceeaşi zi (doar la două ore diferenţă!), doi fotografi „găsesc" altceva. Fotografia 10 este a lui Dan Dinescu şi 11 a mea.





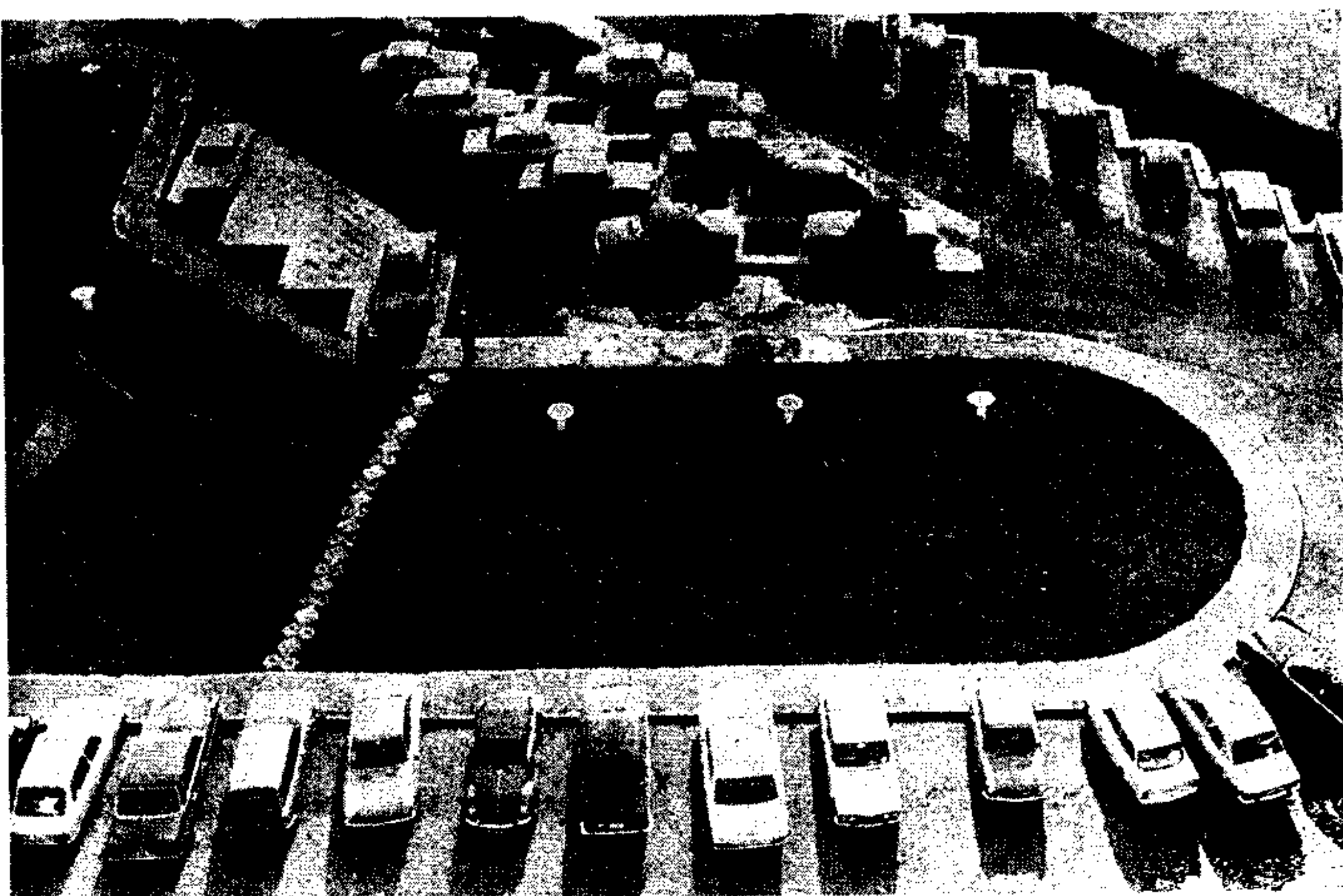
12 şi 13. Detalii de arhitectură. Pe cînd imaginea 12, a mea, se limitează doar la un ioc de linii şi suprafeţe tonale, imaginea 13, a cunoscutului artist fotograf Sandu



Menii rea, are un apreciabil „plus" de conținut, prin contrapunerea măiestrită, cu implicații poetice, a ..șindrilei" cu „zbor de avion modern".



18. Titlul este „Fata cu nasul urît" şi a fost sugerat chiar de model, cînd şi-a ascuns nasul cu mîinile (fotografie de F. Iarovici).



19. Vederile de sus adesea produc o impresie de inedit (fotografie de F. Iarovici).

20 şi 21. In ultima vreme caii s-au bucurat de o mai mare atenţie din partea fotografilor. Pe bună dreptate! Sînt un subiect minunat! Ca dovadă imaginea 22 a lui Nic Hanu din expoziţia colectivă (împreună cu Dan Dinescu şi Andrei Pândele) „Caii Huţuli* şi imaginea 23 a lui Puiu Asmarandei care se impune printr-o factură deosebită, specific fotografică.





2. Vaca neagră (fotografie de F.. Iarovici). Peisajul „trăieşte" numai prin efecte de **lumină bine gîndite.**